L'ESTHÉTIQUE

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

ANDRÉ PIRRO

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

(SOCIÉTÉ ANONYME)

33, RUE DE SEINE, 33

1907

Tous droits réservés

L'ESTHÉTIQUE

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH

L'ESTHÉTIQUE

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

ANDRÉ PIRRO

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1907

Tous droits réservés.

IMPR. ALSACIENNE ANC^t G. FISCHBACH, STRASBOURG — 323.

L'ESTHÉTIQUE

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH

INTRODUCTION

Difficulté de juger de la musique ancienne. — Ignorance des formes musicales du passé et de leur expression. — Préjugés des musiciens modernes. — Double aspect des œuvres de Bach, maître de la technique et orateur puissant. — Nécessité d'approfondir d'abord ses compositions expliquées par des paroles. — Méthode et plan de cet examen. — Bach et ses devanciers. — Bach selon Bach. — Comment arriver à établir son esthétique.

La musique a le privilège d'occuper toute notre âme. Elle l'éveille en même temps qu'elle la charme : on en jouit à peine, et le plaisir qu'elle offre est déjà plein de pensée. L'esprit s'émeut dès la première atteinte des sons. Ils n'ont point de murmure si furtif, qu'ils ne provoquent un jugement de notre raison et, à mesure qu'ils persistent et s'organisent, ils captivent l'intelligence aussi bien que les sens.

Il nous faut, en effet, de l'application pour suivre le développement des thèmes dans une composition musicale, de même que pour vérifier une série de propositions, tirées par déduction d'un théorème établi. Chercher, au cours d'une pièce, les motifs énoncés au début, et les reconnaître, donne déjà une jouissance intelligente. Les distinguer et les poursuivre dans la masse fluide des harmonies et des sujets accessoires, qui les cache, est un jeu ingénieux et réfléchi qu'on ne saurait pratiquer sans une certaine sagacité attentive.

Quand l'auditeur s'efforce de prévoir le retour des phrases qui l'ont frappé d'abord, quand il les démêle au milieu des parties d'accompagnement, ou même seulement quand il les devine, émerveillé d'en ressaisir les traits, il aperçoit quelque chose du plan de l'auteur et se prépare à le comprendre. Il y pénètre par intuition, s'il arrive à pressentir la reprise du motif principal, ou à prévoir l'enchaînement des modulations successives. Son activité mentale croît en même temps que le dessein de la composition lui apparaît plus clairement, et il finit par être en proie à une vive excitation d'esprit. Non seulement il lui semble qu'il assiste à la construction de l'édifice musical, mais il a l'illusion d'y prendre part, d'y contribuer en quelque mesure, de collaborer avec l'auteur.

Ce travail véhément ne laisse d'ailleurs aucune de nos facultés au repos. La mémoire elle-même intervient. Si elle n'a gardé l'image des premiers motifs entendus, la trame de la composition se rompt. On perd tout moyen de savoir comment s'enchaînent ces figures sonores, successivement perçues, si elles s'effacent aussitôt après qu'elles se sont dessinées. Il n'y a plus alors de termes de comparaison entre elles, et l'ordonnance de cette architecture, faite de formes fuyantes, reste inconcevable, si on ne se les rappelle toutes. Que l'une seulement disparaisse, et la pièce n'a plus qu'une structure imparfaite, et parfois inexplicable. Le monument imaginaire que le musicien élève devant nous, tomberait en ruines, morceau par morceau, et il s'anéantirait pendant qu'il s'achève, si les lignes maîtresses n'en subsistaient dans notre souvenir.

Lors même que, sans prétendre analyser strictement l'œuvre qui nous est présentée, nous ne demandons qu'à en être émus, nous devons encore avoir recours aux décisions de notre raison. Il est bien rare, en effet, que l'on ressente immédiatement, et avec quelque précision, ce que le musicien a voulu exprimer. C'est presque par exception que ses intentions nous apparaissent tout d'abord. Il y a tant d'imprévu dans la composition que nous entendons pour la première fois, que nous ne savons, d'emblée, en définir le sens. Aussi sommes-nous, bien souvent, étonnés

plutôt qu'entraînés. La spontanéité, la netteté de l'émotion sont assez rares. L'œuvre qui se révèle trouble plutôt qu'elle ne touche. Elle nous inquiète, mais laisse notre cœur hésitant, aussi longtemps que notre esprit reste indécis. L'incertitude de nos jugements rend vagues nos impressions mêmes. Jusqu'au moment où nous croyons comprendre ce que le musicien avait à nous dire, nous subissons le malaise d'une sensibilité indéterminée, et nous souffrons d'une sympathie anxieuse. Dans l'ignorance du langage qu'il nous parle, nous n'arrivons pas à connaître la volonté du compositeur, nous ne trouvons point l'accord qu'il a souhaité entre nos âmes et la sienne. Nous sommes déconcertés, et le doute sentimental qui s'empare de nous enlève à notre jouissance ce qu'elle avait de plus élevé.

Cette intelligence, qui nous aide à goûter pleinement la musique expressive, doit nous préserver aussi de chercher de l'émotion dans une musique inanimée. Car il y a un art impassible qui ne peut donner qu'une sorte de joie technique ou de ravissement purement intellectuel. Le sentiment n'y a point de place, et il faut se garder de l'y admettre. Il ne s'agit là que des évolutions bien réglées de figures strictes et soigneusement proportionnées, qu'il serait fort ridicule de juger au gré d'une sensibilité malavisée et trop prompte à s'échauffer. Une critique très sûre et beaucoup de prudence sont indispensables pour éviter de se fourvoyer dans la tâche délicate de déterminer la signification des œuvres musicales.

Quand on examine d'anciennes compositions, il est encore plus difficile de se prononcer. Il semble parfois qu'elles aient perdu un principe actif de leur beauté, le caractère qui les vivifiait et les rendait communicatives. On dirait que le temps ne nous a transmis que leurs apparences, sans nous rien léguer de leur charme. Elles sont devant nous comme des fleurs desséchées et privées de parfum. Nous nous étonnons d'apprendre qu'elles enchantèrent les hommes pour lesquels elles s'épanouirent. On les considère encore volontiers avec quelque curiosité, on les étudie, mais bien peu savent en jouir. Pour en ressentir la force vive, nous devons

nous refaire quelque chose de l'âme des auditeurs auxquels elles étaient destinées : il nous faut une certaine divination, et des commentaires bien faits. Faute de connaissances précises, et surtout faute d'intuition, les œuvres anciennes ont été, de tout temps, l'objet d'erreurs singulières. Une étrange unanimité d'injustice et d'inintelligence se révèle, en effet, dans les jugements portés, aux différentes époques de l'art musical, sur les compositions des âges précédents. Non seulement les musiciens les abandonnent, mais les anciennes admirations se changent bien vite en dédain. La joie d'accueillir de nouvelles œuvres inspire le plus souvent, à l'égard des œuvres du passé, une impertinente aversion. Ainsi, au siècle de Louis XIV, les œuvres polyphones de la Renaissance sont considérées comme des monuments de barbarie. Rien en elles ne séduit les amateurs d'un art facile et souriant, au pathétique tendre, d'intentions claires, exprimées sous des dehors heureusement variés. Les contemporains de Lully trouvent à ces musiques de voix enchevêtrées un air compliqué, une allure pesante, monotone, et une surface rugueuse. Elles sont, pour leur goût, longues et lentes, ennuyeuses et vides. Prenons un exemple. Roland de Lassus éblouit ses contemporains. Ils le célèbrent comme le plus habile et le plus expressif des musiciens. En 1567, Joachim à Burck loue son talent à exprimer les passions avec vérité[1]. Pour Ronsard, il est le « plus que divin Orlande »[2]. Le cardinal du Perron (1556—1618) estimait sa « grande naïveté », c'est-à-dire le naturel, la sincérité d'émotion de sa musique[3]. Et voici comment il est apprécié dans les dialogues de Lecerf de la Viéville, publiés au commencement du XVIIIe siècle. L'un des interlocuteurs, le chevalier, parle ainsi du maître jadis illustre : « Il faut avoir hanté la musique autant que j'ai fait, pour le connaître..... On me fit entendre une messe de lui, qu'on chante encore de temps en temps, et où il y a de

[1] *Vere scit affectus exprimere*, écrit Joachim à Burck (Joachim Moller von Burck), alors organiste à Mühlhausen en Thuringe, dans la préface aux *Decades IIII sententiosorum versuum celebrium virorum Germaniae, musicis harmoniis accommodatae, Mühlhausen 1567.*

[2] Préface du *Meslange de Chansons...* (Paris, Leroy et Ballard, 1572).

[3] *Perroniana, sive excerpta ex ore cardinalis Perronii*, Genève, 1669, p. 225.

grosses notes blanches, qui durent trois et quatre mesures. Cette messe qui me parut recommandable par son antiquité principalement, est à huit parties, mais qui n'en vaudraient pas quatre bonnes, et c'est une tradition parmi les musiciens, qu'elle fut chantée au concile de Trente, où le cardinal de Lorraine la porta. Si elle plut aux prélats italiens, ils étoient dégoûtés du badinage, car je vous réponds qu'elle est grave et sérieuse[1] ».

Toutes les qualités du grand musicien sont ainsi méconnues dans cette critique, où l'opinion générale des Français de ce temps sur ses œuvres est exactement représentée[2].

Bien souvent, l'admiration envers les maîtres d'autrefois n'est pas plus éclairée ni plus judicieuse que la censure que nous venons de lire. Honnis au XVIIIe siècle, les maîtres de la polyphonie sont revenus en faveur au XIXe. Mais la dévotion qu'on leur a rendue a parfois été singulièrement mêlée d'ignorance. Parmi les hommages qu'ils ont reçus de leurs nouveaux fidèles, on trouve des louanges quasi-blasphématoires. Il serait plaisant de passer en revue les jugements portés au siècle dernier sur Palestrina. Les premiers qui ressuscitent son nom l'associent obstinément aux noms de Pergolèse et de Clari, créant une parenté injustifiable entre des musiciens qui n'ont de commun que leur patrie[3]. De nos jours où les compositions du maître romain ont été si heureusement ranimées, son art inusité a fait déraisonner maint critique. Dans le dessein d'expliquer ses œuvres, on les a quelquefois illustrées de gloses burlesques. On a publié des études bizarres, destinées à instruire le public, et qui n'ont pu que l'égarer. Nous avons pu lire l'extraordinaire analyse d'une messe, analyse faite uniquement de l'énumération scrupuleuse des signes d'interprétation, indications de nuances et de mouvements qu'un éditeur

1 *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française*, deuxième partie (1705) p. 276.

2 Voir aussi le poème de Séré de Rieux, *La Musique* (Lyon, 1714).

3 Le premier rapprochement se trouve dans le *Phantasus* de Tieck; le second est fréquent dans les critiques françaises de la première partie du XIXe siècle.

moderne avait jugé convenable de joindre au texte musical de l'auteur, transcrit en notation usuelle[1].

Le manque de science musicale est pour beaucoup dans l'extravagance de telles remarques. Mais des artistes de grand mérite et des compositeurs excellents ont fréquemment témoigné de leur incompétence dans la critique des œuvres anciennes. Ils sont parfois aussi ridicules que les dilettanti fourvoyés dans l'histoire de l'art, mais leurs bévues sont beaucoup plus dangereuses, car leur talent reconnu accrédite leurs paroles dans le public, et leurs moindres arrêts prennent force d'oracles. L'opinion générale se façonne d'après leurs sentences. Il arrive ainsi que, bien souvent, elle ne se fonde que sur des préjugés. Dans un de ses écrits, Guillaume-Gabriel Nivers, organiste de Louis XIV, rappelle, en y acquiesçant, le vœu de Quintilien : « Heureux les arts, si les artistes en étaient les seuls juges ! »[2]. Maxime discutable au point de vue général, et inadmissible, si on l'applique à l'art du passé, que les artistes évaluent communément avec une suprême injustice, surtout quand ils n'en décident qu'en artistes. On attend d'eux un jugement profond, mais l'on s'aperçoit bientôt qu'ils s'arrêtent volontiers à la surface. Les dehors surtout les retiennent; ils ne considèrent que la facture. Les différences de métier leur sont trop apparentes. Ils ne savent point reconnaître les mérites d'une technique autre que la leur, et ils ne voient que de l'imperfection dans les dissemblances de cette écriture démodée, avec leur écriture. Ils condamnent, au nom de la doctrine qu'ils ont apprise à l'école, tout ce qui n'y est point soumis, et notent, avec une suffisance pédante, ce qu'ils appellent les incorrections des primitifs. Ou bien ils manifestent une dédaigneuse indulgence pour ce qu'ils considèrent comme les balbutiements d'un art naissant. Leur admiration même pour certains illustres n'est pas exempte d'insolence. Elle reste surtout incomplète Attachés aux formes, ces merveilleux orfèvres oublient d'exa-

[1] Cet ingénieux commentaire, qui a paru il y a dix ans environ dans un journal de province avait été fait par un homme fort instruit, amateur de musique, et certes accoutumé à l'étude du passé, mais qui ignorait la technique et l'histoire des formes musicales.

[2] *Dissertation sur le Chant grégorien* (1683).

miner le dedans de ces œuvres dont ils exaltent la perfection extérieure. Leur curiosité est satisfaite quand ils y ont découvert l'artifice des équations sonores. Il leur suffit de louer et de proposer en exemple l'ingéniosité qui sut les combiner et l'habile patience qui les ordonna. Aussi restent-ils persuadés que les vieilles fugues, où ils ont appris le mécanisme de leur art, ne sont que des œuvres d'étude, et ils sont tout prêts à déclarer que les vieux airs ne peuvent être que des exercices de vocalises pour les chanteurs. La recherche de l'abstraction ou de la virtuosité leur paraît ainsi avoir été la seule raison d'écrire des compositeurs anciens, voués à une sécheresse hautaine ou à une gymnastique oiseuse.

On ne saurait admettre de telles conceptions. Il faut chercher quelque chose encore dans les œuvres de jadis, quelque chose de plus vivant, de plus universel et, devrait-on dire aussi, de plus utile. Par le mélange des sons, par l'accent des voix, dans le jeu des instruments, les maîtres, les véritables maîtres, se sont adressés à tous les hommes. Ils se sont acharnés à leur communiquer les mouvements de leur âme, à leur dévoiler les vicissitudes de leur cœur, et à leur représenter les spectacles de la vie, gravés en leur cerveau. Ne méconnaissons point dans leurs œuvres cette part sacrée que leur volonté nous destina. Essayons de parvenir jusqu'à la pensée de ces poètes, dont le langage vieilli paraît incompréhensible. Nous cesserons alors de les prendre pour des ombres revêtues de costumes surannés aux fanfreluches fanées. Nous saurons bientôt qu'ils parlent le langage du cœur aussi énergiquement et avec autant de richesse que les maîtres plus modernes, dont l'éloquence nous bouleverse. Nous reconnaîtrons leur avidité à dire les grands secrets qui firent tumulte en leur poitrine. Et nous les comprendrons enfin.

La vertu expressive n'a jamais en effet manqué à la musique. Les formes de l'art ont varié, mais les sentiments qui l'inspirèrent sont restés immuables. Un même monde d'idées et d'impressions s'y est toujours reflété, sous quelques apparences qu'on les ait traduites. La musique a recueilli de tout temps les images des sentiments humains,

de même que les eaux ont recueilli toujours les images du ciel changeant. Elle n'a pas cessé d'être le miroir profond et fidèle des âmes. Chaque époque a eu des musiciens qui ont tenté d'interpréter par des sons ce qu'ils avaient éprouvé ou ce qu'ils voulaient faire éprouver. C'est à nous de les découvrir, et de démêler, dans leurs œuvres, à côté des causes techniques, et quelquefois au-dessus, les raisons sentimentales qui les ont déterminées. Il faut arriver jusqu'à l'inspiration du compositeur.

La recherche est captivante. Elle peut sembler à quelques-uns assez chimérique, comme une poursuite de l'insaisissable. C'est au contraire une étude très positive qui ne vaut que par la minutie et la patience qu'on y apporte. Lorsqu'on veut l'entreprendre sur les compositions de Bach, une difficulté particulière, cependant, peut vous arrêter. C'est que le maître paraît d'abord moins accessible que tout autre. On s'imagine volontiers que le fond de son œuvre soit impénétrable. La magnificence ardue qui en écarte les profanes retient aussi les musiciens sur le seuil. Ils se laissent éblouir, et une stupeur d'admiration les frappe à la première rencontre. Ils oublient d'interroger, jusque dans sa pensée, le maître qui domine leur entendement par ses prestiges, et le déconcerte par ses audaces. La marque du temps disparaît même parfois de sa musique impérieuse, qui ne semble vivre que pour elle-même et avoir été conçue de toute éternité. Le déchaînement de ses rythmes, l'impétueuse liberté de ses motifs entraînent l'auditeur assez habile pour en suivre la fuite complexe. Il se sent maintenu dans un état de contemplation aiguë. Ce jeu tourbillonnant des sons l'obsède. Il est envahi peu à peu par une espèce de vertige, semblable au vertige que l'on ressent quand on s'applique à débrouiller, du fond d'une cathédrale obscure, les fuseaux enchevêtrés et tournoyants d'une rosace que le soleil traverse.

On ne se demande point alors si quelque discours est inscrit au milieu des entrelacs flamboyants. Dans ce rayonnement sonore qui étourdit, on ne reconnaît que la manifestation d'une force inouïe, maniée par une volonté surhumaine. Et l'on n'éprouve que le sentiment du grandiose. Le musicien doit s'arracher à cette fascination pour entendre que

Bach, dans des palais resplendissants, nous parle d'une voix distincte. Il nous harangue pourtant, dans le sanctuaire profond des temples élevés de sa main, et son discours n'est point vide. Il a toujours quelque message à nous faire et, comme l'orateur antique, il n'a pas d'autre intention que de nous convaincre et de nous toucher. Si son éloquence est mêlée de merveilles et parfois de délices, c'est qu'il s'est proposé d'abord de nous conquérir par de l'admiration ou de nous charmer, afin de nous garder plus sûrement à portée de sa parole. Tout son art n'est ainsi qu'une sorte de langage magnifique déjà pourvu d'action, et ce langage est formé de mots si éclatants et de phrases si harmonieuses que certains peuvent juger futile et presque irrespectueux de s'enquérir du sens qui s'y trouve renfermé. Il est nécessaire, cependant, de s'en informer. Quelle que soit la précision des analyses techniques, elles ne rendent point compte de Bach tout entier. Elles nous font connaître les moyens de son art, mais non pas le dessein de son art. Ce n'est pas assez d'admirer les arabesques brodées sur les voiles précieux qu'il a tissés. Il ne suffit point d'en établir le plan, ni de distinguer les lois d'après lesquelles il les a groupées. Il faut encore découvrir d'après quels principes il les inventa. On doit traiter les éléments de sa musique comme les signes d'une langue inconnue, et s'ingénier à les traduire, pour remonter jusqu'à sa pensée. Cette seule méthode nous permettra de savoir s'il a des tendances expressives et s'il reste fidèle à un système pour les manifester.

Nous chercherons donc quelle est la signification de ses motifs, de ses rythmes, de ses harmonies, de son écriture d'orchestre, et des formes mêmes qu'il emploie. Nous ne saurions la découvrir en restant dans le domaine de la musique purement instrumentale. C'est par l'étude minutieuse des compositions écrites sur un texte littéraire que nous tâcherons d'expliquer Bach, et de nous diriger, s'il se peut, jusqu'à sa pensée, en observant à quel point son inspiration est assujettie aux idées et aux sentiments exprimés par les mots qu'il revêt de musique.

Pour cela, nous examinerons quelles correspondances il établit, quels rapports il maintient entre les paroles qui lui

sont proposées et l'interprétation qu'il en fait. Nous verrons si, dans des circonstances analogues, il se sert de motifs qui se ressemblent, d'accords de même nature, en un mot de ressources pareilles. Ce travail nous mènera peu à peu à former une sorte de dictionnaire de la langue de Bach, et à la comprendre. Nous arriverons ainsi à déterminer quelle part dans son œuvre il a donnée à l'émotion et à la description. Un parallélisme inaltérable entre les paroles du texte et les images musicales qu'il y adapte nous sera révélé. Dans toutes ses œuvres nous retrouverons, pour les mêmes idées, les mêmes séries d'expressions, les mêmes concordances, le même usage. La force, la clarté et la constance de ses intentions nous apparaîtront alors. Le résultat de ces comparaisons répétées et de ces rapprochements infinis nous attestera le caractère conscient, réfléchi de son art, et en même temps nous en apprendra la signification indubitable.

Cette interprétation devra s'étendre à toute son œuvre. Les motifs expressifs, établis d'après les compositions éclaircies par des paroles, conserveront pour nous un sens bien déterminé. Ils nous révèleront le sentiment exact des œuvres de musique pure où nous les rencontrerons. Nul doute en effet que, même lorsque la voix humaine ne les explique point, les formules maintes fois précisées par des mots, ne correspondent encore aux idées qui généralement y sont liées.

La méthode d'interprétation que nous exercerons consiste donc à faire des rapprochements, des comparaisons multiples entre les diverses parties de l'œuvre de Bach. L'étude des compositions de ses devanciers et de ses contemporains doit servir à contrôler la justesse de notre exégèse. Nous reconnaîtrons par cet examen que, si Bach parle la langue musicale de son temps, il est manifeste aussi qu'en l'apprenant, il a su remonter jusqu'aux sources, par la pratique assidue des œuvres de ceux qui l'avaient fondée. Son ampleur, sa richesse et son indépendance proviennent de cette culture qu'il s'était donnée lui-même, en se faisant le disciple de tous les grands musiciens qui l'avaient précédé. Il n'avait point subi de tutelle étroite et était resté libre

des contraintes qu'imposent à leurs élèves des précepteurs bornés et timides. Aussi n'est-il pas plus limité dans le choix de ses modèles qu'entravé dans son invention. Mais il accueille, il répète ou il renouvelle à son gré, dans son vocabulaire, chaque ressource d'expression qui lui a paru efficace. Il ne détourne point d'ailleurs ces motifs empruntés de l'acception générale qui leur est attribuée. S'il diffère des musiciens auxquels il les prend, ce n'est point par la nature de l'intention, mais par la vigueur avec laquelle il la réalise. Il cherche beaucoup moins à innover dans le langage commun qu'à le parler avec plus d'énergie, n'ayant point le souci d'être rare, mais l'opiniâtre dessein d'être puissant.

Le trait essentiel de Bach est, en effet, parallèlement à son avidité de tout connaître des ressources de son art, la resolution entêtée d'en faire, en quelque manière, un outil de domination sur les esprits. Il est violemment expansif, et veut contraindre ses auditeurs à le comprendre et à le suivre. Il doit les diriger d'abord, et leur montrer par où sa volonté les entraîne. Et il leur marque le chemin, rudement, par l'insistance acharnée des motifs, par la rigueur irrésistible des rythmes, par l'intensité significative des harmonies. Dans ce déploiement de force, il ne fait qu'organiser le triomphe de l'intelligible, et il le prépare avec d'autant plus d'énergie qu'il se sent investi d'une haute mission. Bach s'est proposé d'être le chantre de l'Écriture. Musicien des paroles sacrées, il tient à les proclamer explicitement. Il redoute qu'un seul mot ne vienne à s'en perdre. Profondément attaché à la religion évangélique, il juge indispensable, pour l'édification des fidèles, que le texte saint agisse sur eux dans sa plénitude, et leur aille au cœur. Il s'exalte à la pensée de leur transmettre cette substance sacrée. La source de son lyrisme est dans cette joie qui avait enivré les premiers disciples de la Réforme, quand il leur devint permis d'adresser leurs effusions à Dieu, de recevoir ses messages et de les redire dans leur propre langue maternelle. Comme eux, il n'admet dans son commentaire lucide et fait pour tous, que des termes reçus, et il ne craint point de les ressasser. Comme un prédicateur populaire aux

redites véhémentes, à la mimique hardie, Bach joint à chaque parole un grand geste qui l'implante et qui l'explique, afin que tous la méditent.

Rien d'obscur ne se mêle à son discours. Le compositeur se sait en correspondance avec un public accoutumé, en musique, à des métaphores et à des allusions communes. Nous avons parfois, il est vrai, un effort à faire pour les traduire, et beaucoup de ceux qui ont écrit sur Bach ne les ont pas même pressenties, parce que, de notre temps, l'emploi en est tombé en désuétude, presque entièrement. Mais les contemporains de Bach les trouvaient limpides, ces figures du style musical. Elles parlaient directement à leur imagination, sans causer de travail à leur intelligence qu'elles stimulaient à peine, comme en un jeu. Préparés par une longue habitude, les auditeurs évaluaient instinctivement la convenance de ces images sonores, ajoutées aux paroles. Dans la musique pure, ils les reconnaissaient encore et les interprétaient, tant il leur paraissait naturel de les associer à des concepts suffisamment déterminés. Ces formules gardaient ainsi un sens assez précis, consacré par l'usage, et d'ailleurs souvent justifié par l'expérience. Et l'on finissait par apercevoir, dans les tournures familières aux musiciens, quelque chose de plus précieux que l'illustration des mots, en y découvrant des équivalents aux mots eux-mêmes, et comme des représentations vivantes des idées, un peu vagues sans doute, mais d'où un grand pouvoir suggestif et entraînant semblait émaner.

L'esprit du public était d'ailleurs façonné à cette manière d'entendre la musique comme un langage. Des considérations sur ses effets psychologiques faisaient partie de toute culture classique. Les exemples fameux de son pouvoir étaient dans la mémoire de chaque homme un peu instruit, et l'on dissertait partout sur les moyens propres à lui rendre cette vertu persuasive que les anciens avaient si souvent prônée. Pour les théologiens, cet art, qui célébrait si magnifiquement le Seigneur, devait être employé à gouverner les passions humaines et à faire naître le recueillement dans les âmes.

A cette formation des auditeurs correspondait la formation des jeunes musiciens. Une part importante est faite

aux recettes expressives, dans les traités de composition du XVIIe et du XVIIIe siècle. On y retrouve bien des indications que Bach mit certainement à profit, et des doctrines qu'il pratiqua. Il avait, en effet, la plus grande curiosité pour les ouvrages didactiques. On peut avec sûreté en désigner quelques-uns qu'il étudia et dont l'influence se révèle dans ses compositions. Nous en montrerons les traces.

Quand nous aurons constaté à quel point son inspiration est commandée par le désir persistant d'exprimer ou de décrire, désir manifesté par la signification des matériaux premiers de sa musique, le choix des motifs et leur assemblage, les accords, la rythmique, l'instrumentation, nous analyserons les formes de développement qu'il emploie. Il nous faudra en établir l'origine, faire le départ de ce qu'il reçut de ses précurseurs, de ce qu'il choisit plutôt, et de ce qu'il ajouta. Et nous observerons chez lui l'architecte et le poète, afin d'apprendre lequel des deux l'emporte. Nous saurons s'il a plus de souci des belles structures que du sentiment, ou s'il n'édifie que pour mieux traduire certaines émotions.

Enfin, après l'avoir vu faire œuvre de disciple, par l'étude et l'imitation de ses devanciers et de quelques-uns de ses contemporains, nous examinerons les préceptes de son enseignement, que ses élèves nous ont transmis.

Nous exposerons en dernier lieu les jugements qui furent portés sur lui à l'époque même où il vivait, ou quand son souvenir était encore proche.

D'après cet ensemble d'éléments, nous nous efforcerons de déterminer les directions de son esprit et de sa volonté, la théorie de son invention et de son style. Nous tâcherons ainsi de dégager les principes de son œuvre, en un mot, d'en exposer l'esthétique.

CHAPITRE PREMIER

DIRECTION DES MOTIFS

La musique considérée au XVIIe siècle comme un commentaire étroit des paroles. — Conseils pour faciliter l'intelligence du texte chanté. — Certains mots sont particulièrement désignés au musicien. — Images musicales de la montée, de la descente. — Fréquence de ces images chez les prédécesseurs de Bach. — Bach emploie ces images au sens propre et au sens figuré, s'en servant pour exprimer les idées d'élévation ou d'abaissement moral. — Il en généralise la signification. — L'idée de réciprocité. — Les motifs de l'enveloppement, les thèmes contournés. — Le retour et l'obligation.

Dans sa musique chantée, Bach s'inspire du sens des paroles sur lesquelles il compose, pour former les motifs qu'il y joint. Il les modèle avec soin d'après les mots du texte, en s'efforçant d'interpréter, à l'aide d'images musicales, quelque chose des idées qui s'y trouvent exprimées. On reconnaît partout qu'il s'ingénie à les évoquer et qu'il tente de les représenter, aussi nettement et aussi complètement que possible. En cela, il suit la coutume des musiciens du XVIIe siècle, formés par l'exemple des Italiens à l'usage de la déclamation lyrique[1].

La pratique de ce style s'était développée assez tôt en Allemagne. Dès 1619, Heinrich Schütz l'inaugure en publiant des psaumes à plusieurs chœurs « en style récitatif », presque inconnu jusqu'alors dans son pays, écrit-il.

[1] Pour l'étude des premiers essais de musique en style récitatif, voyez Ambros, *Geschichte der Musik* (volume IV, chapitre 3 et chapitres suivants), et l'*Histoire de l'Opéra en Europe* de M. Romain Rolland (1895).

Dans l'avertissement qui précède ce recueil, il insiste sur l'importance des paroles, matière intelligible du chant. Il veut qu'elles agissent avec puissance sur l'esprit de l'auditeur. Rien ne doit s'en perdre dans la rumeur indécise d'une musique emmêlée ou précipitée. Aussi recommande-t-il d'exécuter ses psaumes d'un mouvement modéré, afin que les paroles puissent être prononcées par les chanteurs de façon distincte et compréhensible. « S'il n'en est ainsi, cette musique ne produira qu'une harmonie très désagréable, dit il, et rien d'autre qu'une bataille de mouches, contrairement à l'intention de l'auteur »[1].

La même année (1619), Michael Prætorius donne, dans le troisième volume de son *Syntagma musicum*, la traduction d'une partie de la préface aux *Cantiones* de L. Viadana où ce compositeur déclare qu'il a tâché de faire correspondre chaque mot et ses syllabes avec les notes, de sorte que les auditeurs puissent percevoir plus aisément les paroles et comprendre les phrases[2]. Dans le même livre, quand il vient à parler de l'avantage qu'offrent, à son avis, les indications de nuances et de mouvements employées par les Italiens, Prætorius affirme que ces gradations d'intensité ou de vitesse font grand effet sur l'oreille et sur l'âme de ceux qui les entendent, et que le texte même et le sens des mots exigent parfois que tantôt la mesure soit pressée, et tantôt ralentie, et que le chant du chœur soit tantôt calme et doux, tantôt vigoureux et rapide[3].

Dans l'avertissement joint à *Philothea, id est anima Deo chara* (1669), pièce religieuse représentée à Munich en 1643 et en 1658, l'auteur conseille de même de chanter parfois lentement, et parfois avec véhémence, en conformité avec la passion exprimée par le texte[4].

D'autres compositeurs marquent encore de quelle impor-

[1] *Sämmtliche Werke*, édition Spitta, volume II (1886), p. 6.

[2] *Syntagmatis musici Michaelis Praetorii tomus tertius*, première partie, 2e chapitre, page 4 (définition des mots *Cantio, concentus, symphonia*).

[3] Même ouvrage (Tome III, 3e partie, chapitre I, p. 112, explication des mots *forte, pian, praesto, adagio, lento*). Praetorius remarque que quelques-uns n'admettent point ces nuances, surtout à l'église.

[4] Des fragments de cette œuvre curieuse ont été chantés au concert donné à la *Schola Cantorum* le 2 février 1906.

tance est, pour eux, la claire articulation des paroles chantées. Ainsi, dans l'avertissement qui précède les *Geistliche Harmonien* de Caspar Horn, on lit que si les violons ou les violes accompagnent la voix par des accords, on doit les jouer lentement et avec une certaine douceur, afin que le chanteur en soit d'autant mieux entendu et compris[1].

Ces avis répétés nous montrent combien les compositeurs tenaient à une diction pénétrante et animée qui fît resplendir le langage au milieu de la musique. Pour mieux assurer la primauté du texte, ils firent plus encore que de contraindre les exécutants à l'observer, ils y soumirent leur invention même. Afin de subvenir à l'intelligence des paroles, ils s'accoutumèrent à les traduire par des procédés toujours semblables, à les associer aux termes facilement reconnaissables d'un vocabulaire musical permanent. L'infinité de correspondances que l'on constate entre les qualités des sons et les qualités des choses a permis de fonder un tel vocabulaire, et de l'enrichir. Les équivalences entre la lettre et la mélodie y sont établies et expliquées par le rapport accepté entre des attributs qui conviennent à l'une comme à l'autre. La formation et l'usage de ce dictionnaire ne se conçoivent que si l'on admet une transposition incessante entre les propriétés des sons et les propriétés des objets que l'on se propose de dépeindre par des sons. C'est un arrangement continuel d'images et de métaphores, un perpétuel échange d'allusions. Dans cette fiction organisée, les faits purement musicaux, caractérisés par des épithètes empruntées au discours ordinaire, en viennent à signifier l'idée générale contenue dans l'épithète. Les figures sonores douées d'une manière d'être particulière communément reconnue y sont prises pour représenter cette manière d'être elle-même, système d'interprétation où l'on passe constamment de l'abstrait au concret, du particulier au général. Là, tout est basé sur le plan de l'allégorie primitive qui servit à trouver,

[1] *Geistliche Harmonien, über die gewöhnlichen Evangelia so durchs gantze Jahr, auch hohen und andern Festen, pflegen erklähret zu werden, zu Erweckung gottseliger Andacht* etc. (Dresde, 1680). — Voir aussi les avis donnés par Nicolas Niedt, avant sa *Musicalische Sonn- und Fest-Tags-Lust* (Sondershausen, 1698) : « Plus la mesure sera lente, mieux le texte sera compris ».

d'après des ressemblances certaines, ou par suite de liaisons de pensées plus ou moins bien enchaînées, des mots pour apprécier la musique, en définir les éléments et les ressources, et en décrire les effets.

A vrai dire, cette langue musicale qui s'épanouit au XVIIe siècle était depuis longtemps préparée. Les anciens maîtres de la polyphonie avaient eu bien souvent recours à des symboles musicaux pour figurer les mots[1]. Les théoriciens du XVIe siècle ne donnent encore que des indications très générales sur la concordance de la musique et du texte, tandis que les maîtres ont depuis longtemps produit maints témoignages de leur souci de traduire les paroles. Sethus Calvisius, en 1592, se contente d'exposer quelques règles principales, jugeant qu'il faudrait un travail infini pour enseigner par des préceptes tout ce qu'il faut observer pour exprimer la force du discours[2]. Mais, en 1613, Pedro Cerone joint des exemples aux avis qu'il rédige, et il les tire de Palestrina et d'autres maîtres qui ont écrit à plusieurs voix, en style de contrepoint, et non en style récitatif[3]. D'autre part, Johann Crüger, à la fin de la *Synopsis musica*[4] publiée par lui en 1624, ne fait guère que répéter, en les abrégeant, les conseils de Sethus Calvisius, et ceci peut nous étonner, puisque, dans son ouvrage, il cite Claudio Monteverde et Heinrich Schütz et d'autres maîtres de la nouvelle école. Ce n'est que plus tard que nous rencontrons un ouvrage allemand dont l'auteur parle, avec détails, de l'accommodation du chant aux paroles. Ce livre, publié en 1631 à Ingolstadt sous le titre d'*Architectonice Musices universalis* fut composé par le jésuite Wolfgang Schönsleder, caché sous le pseudonyme de Volupius Decorus[5]. Schönsleder n'y fait point

[1] Vincentio Galilei condamne les «abus des contrapontistes en ce qui regarde *l'imitation des paroles*» (*Dialogo della Musica Antica et della Moderna*, 1581, p. 89).

[2] *Melopoeia, sive Melodiae condendae ratio, quam vulgo Musicam poëticam vocant, ex veris fundamentis exstructa et explicata, a Setho Calvisio, Ludi illustris qui est Portae ad Salam, musico* (1592), chapitre 18, *de Oratione sive Textu.*

[3] *El Melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica.* Naples 1613, page 665.

[4] Chapitre 16, page 181.

Architectonice Musices universalis ex qua Melopoeam per universa et so-

de distinction entre la langue significative des maîtres du contrepoint et celle des maîtres du style récitatif. Nous voyons par là qu'aux yeux de leurs contemporains, ces derniers n'étaient pour ainsi dire que les continuateurs des premiers, et que si la forme nouvelle qu'ils cultivaient était plus favorable à l'expression ou à la description que les formes enchevêtrées de la polyphonie, on reconnaissait cependant, dans les œuvres compliquées du passé, des intentions habituelles de transmettre des idées ou des sentiments. Se proposant d'apprendre aux compositeurs à exciter des sentiments ou à imiter les actions, « en quoi, dit-il, consiste la vraie et incontestable suavité de la musique », Schönsleder choisit de nombreux exemples dans les œuvres à plusieurs voix, et cite fréquemment des passages tirés de Roland de Lassus, qu'il considère comme ayant excellé dans l'art d'éveiller les passions[1]. Les conseils qu'il donne sont peu développés, il est vrai, mais assez précis, et éclairés par d'abondantes citations musicales. Dans son chapitre *de Textu* il résume en quelques traits les procédés usuels du langage descriptif. Après avoir recommandé à ses lecteurs de considérer avec soin la nature et les propriétés du texte sur lequel ils veulent écrire de la musique, il présente des séries de mots que le compositeur doit s'efforcer de rendre. En premier lieu, il énumère les mots qui désignent des états de l'âme : la joie, l'affliction, la crainte, la colère, la compassion. etc. Puis il passe aux mots qui expriment le mouvement et la situation des objets, et en vient aux adverbes de temps et de nombre. Enfin il signale les diverses qualités de l'homme, et jusqu'à ses différents âges. Toutes ces choses peuvent êtres dépeintes, dit-il. « par le son lui-même ou par la variété des notes ». Il se refuse d'ailleurs intelligemment à un symbolisme de convention, où le sens auditif aurait trop peu de part. « Les mots tels que le jour, la lumière, la nuit, les ténèbres peuvent

lida Fundamenta Musicorum, proprio Marte condiscere possis. Autore Volupio Decoro Musagete. Cum Facultate Superiorum. Ingolstadii, typis Wilhelmi Ederi, anno 1631.

[1] *Excellit hic auctor in affectibus exprimendis : nisi quod modulis utitur tardioribus et lentis ; non pro hoc seculo quod amat currentia* (p. 193).

être figurés par l'emploi des notes noires ou des notes blanches : mais cela ne s'adresse point à l'oreille, dont nous cherchons le plaisir, et n'est fait que pour les yeux, auxquels nous ne devons point avoir égard ici »[1].

Tels restent, après Schönsleder, la méthode et le ton des traités de composition expressive. Dans les ouvrages qui suivent, les instructions paraissent aussi détaillées et d'égale précision. Mais le style imagé semble être assez connu de tous pour que les auteurs s'abstiennent de donner des exemples. Il leur suffit de rappeler quels sont les mots qu'il est de tradition d'illustrer. Les figures elles-mêmes sont dans l'esprit de chacun. D'ailleurs, l'importance d'une traduction minutieuse est toujours reconnue. Presque à la fin du siècle, Johann Caspar Printz écrit encore : «Quand un musicien veut composer quelque chose sur un texte, il doit non-seulement en comprendre toute la pensée, mais saisir en particulier le sens et la force de chaque mot». Il ajoute un peu plus loin : «Le compositeur doit unir si habilement les mots avec les sons, que les sons paraissent précisément exprimer ce que les mots signifient[2]». En 1697, Daniel Speer exhorte ses lecteurs à bien distinguer le sens des paroles, car en cela est la source des différentes émotions de l'âme, et après cette remarque, il aligne une longue liste de mots que l'on ne saurait laisser passer sans les adapter à des formules musicales bien appropriées[3]. Il ne les distribue point en catégories, comme Schönsleder. Mais ce sont bien les mêmes qu'il propose à l'inspiration du compositeur, en

[1] Deuxième partie, chapitre VIII, p. 177.

[2] *Phrynidis Mytilenaei oder des Satyrischen Componisten erster Theil. . .* (Leipzig 1696), p. 114.

[3] *Grundrichtiger Unterricht der Musicalischen Kunst, oder vierfaches Musicalisches Kleeblatt, etc.* (Ulm, 1697). Il écrit à la page 283 : «Les mots suivants doivent aussi concorder avec la musique, ainsi : ciel, terre, haut, profond, mauvais, bon, bien, mauvais, aller, se tenir, longtemps, rapidement, vite, soupirer, courir, chasser, bruyant, silencieux, un, deux, trois, tous ensemble... *Kyrie eleison*, *Alleluia*, *Amen*, toujours, éternellement, se reposer, sauter, élever, abaisser, monter, tomber, lever du soleil, coucher du soleil, superbe, humble, aimable, rude, noir, blanc, âpre, doux, abîme, montagne, bientôt, de nouveau, souvent, rarement ; Dieu le Très-Haut, ange, homme, enfance, femme, servante, méprisé, forcer, libre, lié, peu, rien, assez, lourd, dur, brisé, j'espère, je parle, suivre, revenir. Il faut bien observer de tels mots.» etc.

formant l'inventaire de ce que Lecerf de la Viéville appelle «certains mots distingués dans toutes les langues et auxquels les musiciens ont égard d'ordinaire[1])».

Nous ne ferons pas ici la critique de ces prescriptions et de ces recettes. Nous n'avons pour le moment qu'à étudier comment Bach les met en pratique, et s'il en tient compte, comme ses devanciers et ses contemporains.

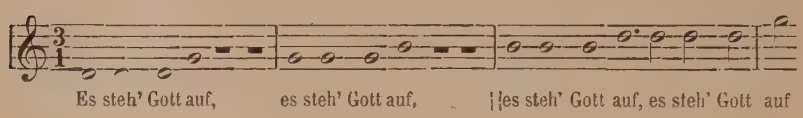
Examinons d'abord l'interprétation des mots dont la traduction en musique est aussi simple à imaginer qu'à reconnaître, des mots qui se rapportent à des idées d'ascension ou de descente, d'élévation ou de profondeur. Les compositeurs les accompagnent généralement de motifs qui montent ou, au contraire, de motifs dont les notes deviennent de plus en plus graves. Ils forment ainsi des lignes sonores, dont la direction est désignée par les mêmes termes qui servent à désigner la direction des lignes visibles tracées sur le papier, pour les représenter. Les exemples de fidélité à cette convention sont innombrables. Les éditions modernes d'œuvres anciennes en fournissent d'abondants, qu'il est inutile de chercher plus loin. Ainsi le mot *ascendit* correspond à une suite de notes montantes, dans le *Credo* de chacune des quatre messes du XVIe siècle, publiées dans le deuxième volume, pris au hasard, de la collection de C. Proske. Dans le même recueil, le mot *descendit* est traduit trois fois sur quatre par une série descendante[2]. De même, dans chacun des six *Credo* du livre des messes, dans la première année de l'*Anthologie* de M. Ch. Bordes, *descendit* est chanté sur un motif descendant, et dans quatre d'entre eux, *ascendit* est joint à une formule mélodique ascendante. La coutume de se servir de ces ressources élémentaires du pittoresque musical est assez générale vers la fin du XVIe siècle pour que Vicenzo Galilei tourne en ridicule, comme un abus commun, la manie des musiciens qui font gronder les chanteurs sur ces mots, «il descendit chez Pluton», et les obligent

[1] *Comparaison de la Musique italienne et de la musique française*, troisième partie, 1706. (p. 70).

[2] *Selectus novus Missarum praestantissimorum superioris AEvi Auctorum*, Ratisbonne, 1861.

à crier d'une voix aiguë: «Il s'éleva jusqu'aux étoiles»[1]. Mais il raille en vain, et les fondateurs de la musique dramatique italienne, qui accomplissent la réforme prêchée dans ses écrits n'ont point tout rejeté de l'héritage du passé, car Claudio Monteverde, dans *Orfeo* (1608), dépeint, par des notes graves, la profondeur des abîmes[2].

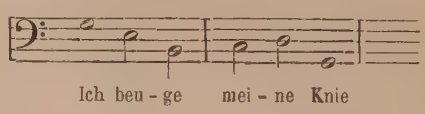
Les mêmes procédés se conservent dans la musique allemande. Heinrich Schütz ne manque pas, dans son *Histoire de la Résurrection* (1623)[3], de marquer le mot *auferstehen* (ressusciter) par un mouvement mélodique ascendant, et de figurer de même manière l'idée contenue dans *ich fahre auf zu meinem Vater* (je m'élève vers mon père). Pour dire: «Que Dieu se lève!» il emprunte, dans les *Symphonies sacrées*, un thème qui se hausse graduellement[4].



Plus loin, c'est le lever et le coucher du soleil qu'il dépeint par un motif montant et par un motif descendant[5].

Dans le même recueil, il superpose les tons d'un arpège solennel pour accompagner ces paroles: «Le Seigneur est élevé par-dessus tous les Gentils»[6].

Autre part, la proposition: «Je plie les genoux» lui inspire un motif qui s'abat[7].



1 *Dialogo di Vincentio Galilei nobile Fiorentino, della Musica Antica et della Moderna* (1581), p. 89.

2 2e acte.

3 *Sämmtliche Werke*, premier volume (*Historia von der Auferstehung Jesu Christi*).

4 *Sämmtliche Werke*, vol. VII (*Die Symphoniae sacrae. Zweiter Theil*), p. 87. Une interprétation analogue est donnée aux mêmes paroles par Albert Schop (*Exercitia vocis*, 1667, n° 4).

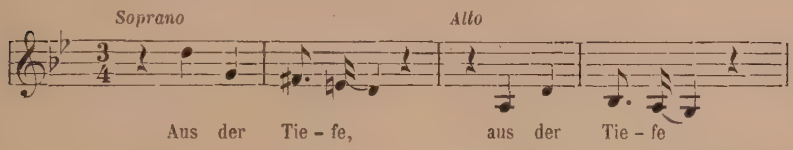
5 Même volume, p. 134.

6 Page 136.

7 *Sämmtliche Werke*, vol. VI (*Kleine geistliche Concerte*), 2e partie, n° 14.

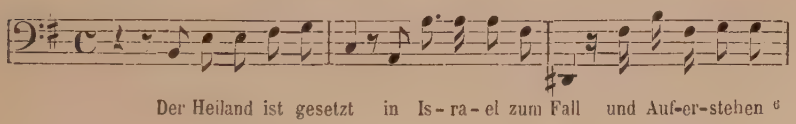
Dans les œuvres de Johann Rudolph Ahle (1625–1673), nous observons des intentions descriptives de même nature, réalisées par les mêmes moyens[1], et Seb. Anton Scherer nous présente des traductions analogues dans ses messes[2].

Bach reste constamment fidèle à ces interprétations élémentaires[3]. Dans la cantate *Aus der Tiefe*[4], qui date de l'année 1707, il emploie, dans le premier chœur, fait sur les premiers versets du psaume 130 (*de profundis*), mis en allemand, ces motifs caractéristiques :



Quelques mesures plus loin, la voix de basse atteint, en franchissant une octave entière, le ré grave[5], puis l'ut grave, notes dont l'emploi est extrêmement rare.

La phrase: «Le Seigneur est placé dans Israël pour la chute et pour la résurrection» se reflète dans une phrase musicale où se rencontre soudain une note profonde, sur le mot «chute» et où le motif se dresse sur le mot «résurrection» (cantate *Tritt auf die Glaubensbahn* écrite vers 1715.



[1] *Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge*, Ve volume, 1901. Voyez, par exemple, à la page 65 la mélodie jointe aux mots «le jour s'est incliné».

[2] *Missae, Psalmi et Motetti*, 1657.

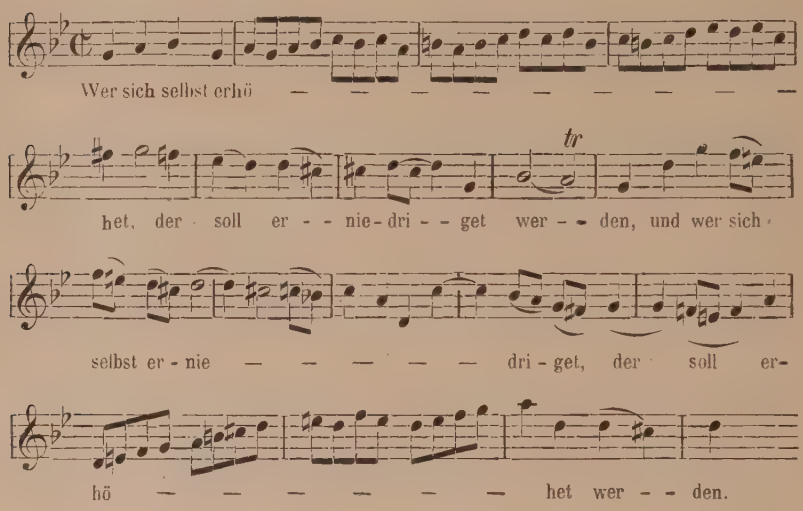
[3] Johann Mattheson approuve ces images, quand les idées d'ascension ou d'abaissement dominent dans le texte. (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739, 2e partie, chap. XI.)

[4] Édition de la *Bach-Gesellschaft* (Breitkopf et Härtel) no 131 (XXVIIIe année, p. 4).

[5] Voyez, dans le *Florilegium Portense* de Bodenschatz (1618) un passage du motet *Audi tellus* de Jacobus Gallus où le ré grave est employé à la basse, sur la dernière syllabe des mots *ceciderunt in profundum* et des mots, *ut lapides*. Dans le motet *O profunditatem divitiarum* de J. Th. Tribiol (*Promptuarium musicum* de Schadaeus, 3e partie, 1613), on trouve aussi le *ré* grave à la basse sur la dernière syllabe de *profunditatem*. Voyez d'autres exemples de même nature chez M. Weckmann, chez Zachow et chez Joh. Ph. Krieger (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1te *Folge*, VI, p. 37, XXI p. 57; 2te *Folge*, I, p. 136).

[6] B. G. 152 (XXXII p. 29).

Il exprime par des procédés analogues les idées d'élévation et d'abaissement dans la cantate *Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden* (celui qui s'élève lui-même sera abaissé)[1]. Voici le début de la partie de ténor du premier chœur de cette cantate, faite, d'après Ph. Spitta, vers l'année 1720[2].



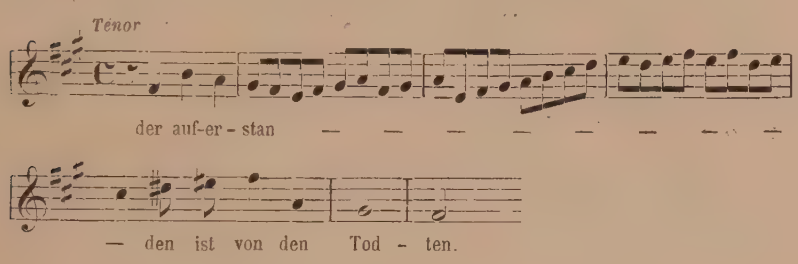
Dans la cantate *Aus der Tiefe* que nous avons citée d'abord, les redites et, pour la basse, l'excès significatif du procédé marquent assez l'intention de l'auteur. Dans les deux exemples qui suivent, l'intensité descriptive des thèmes est augmentée par le fait que les deux directions contraires, l'ascension et la chute, y sont opposées. Nous trouvons ainsi, dès le début de notre étude, des témoignages de la violence expressive de Bach, manifestée par son amour de la répétition et de l'antithèse.

Ses allusions sont d'ailleurs généralement assez nettes pour qu'on ne les méconnaisse point, et ses figures ont assez de relief ou de profondeur, comparativement à la ligne mélodique moyenne de la voix qui les dessine, pour qu'on les distingue sans hésiter. Sa volonté de serrer le

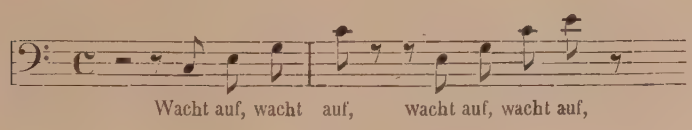
[1] B. G. 47 (X p. 244).
[2] Johann Sebastian Bach (1er vol. 1873, p. 624 et p. 821).

texte de près est suffisamment apparente, même quand il ne l'affirme point par l'insistance ou les contrastes des motifs. C'est ainsi que, le plus souvent, pour accompagner les mots où l'idée de hauteur se trouve impliquée, que ce soit au sens propre ou bien par image, Bach écrit des traits ascendants ou fait chanter les voix dans le registre aigu. Si le texte parle des montagnes[1], du ciel[2], du visage sublime du sauveur[3], Bach emploie des sons élevés.

Les verbes composés avec la préposition *auf* (sur) lui inspirent le plus souvent des thèmes montants. Ainsi, dans cette phrase : « Gardez en votre mémoire le souvenir de Jésus-Christ, qui est ressuscité d'entre les morts »[4].



Il associe plusieurs fois le mot *aufwachen* avec un arpège ascendant. On en trouve un exemple dans la cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort,* sur ces paroles : « Éveillez-vous, brebis égarées »[5].



1 Cantate profane *Weichet nur* (B. G. XIe, année, 2e livraison, p. 79) et *Johannes-Passion* (n° 19). Ce mot inspire à Schütz une vocalise picturale fort curieuse dans la seconde partie des *Symphoniae sacrae* (éd. Spitta, VII, 25).

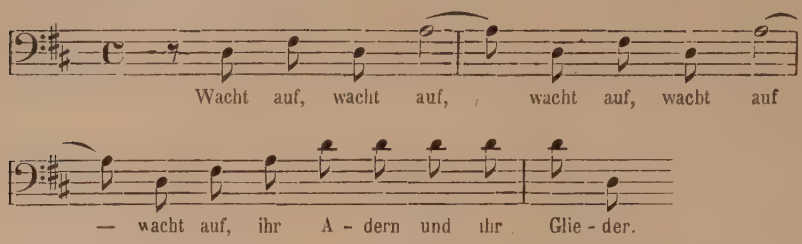
2 Voyez la cantate *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*, B. G. 146 (XXX, p. 66 et p. 67), la cantate *Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget*, B. G. 64 (XVI, p. 128) et la cantate *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke*, B. G. 84 (XX, p. 97).

3 Cantate *Wachet, betet, seid bereit allezeit*, B. G. 70 (XVI, p. 344).

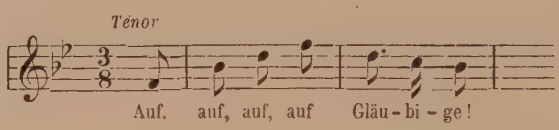
4 Cantate *Halt im Gedächtniss Jesum Christ*, B. G. 67 (XVI, p. 219).

5 B. G. 20 (II, p. 319).

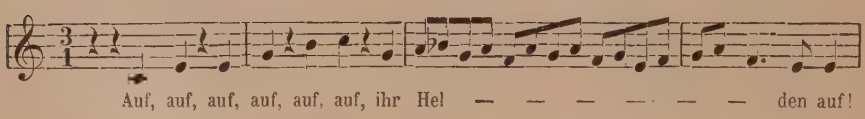
Il procède de même dans la cantate *Unser Mund sei voll Lachen*[1].



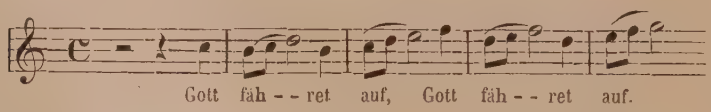
Nous rencontrons un motif analogue dans la cantate *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss.* Il est joint à ces mots : « Debout, debout fidèles »[2].



Il est intéressant de comparer le début de cet air de Bach au début d'un air d'alto, tiré de l'opéra *Æneas' Ankunfft in Italien* de Johann Wolffgang Franck (1680)[3].



C'est par une ligne ascendante continue que Bach dépeint Dieu s'élevant dans les cieux, au commencement de la cantate *Gott fähret auf*[4].



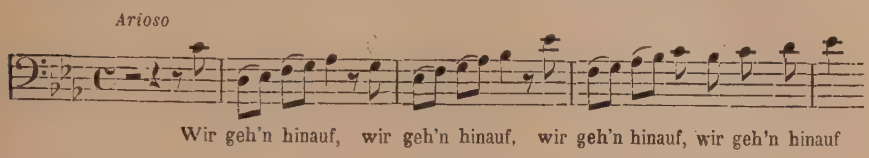
1 B. G. 110 (XXIII, p. 318).

2 Cantate *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss*, B. G. 134 (XXVIII, p. 184).

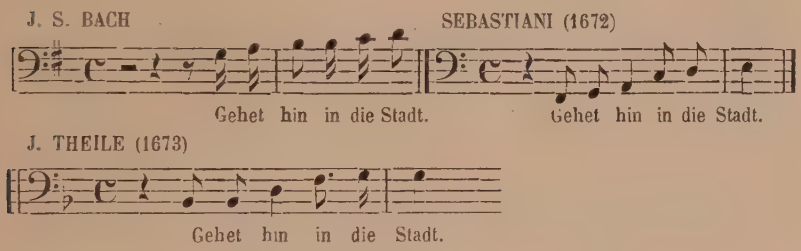
3 *Arien, aus dem musicalischen Sing-Spiel Æneas' Ankunfft in Italien, mit beygefügten Ritornellen, gesetzt von Johann-Wolffgang Francken.... Hamburg, den 24 decembris 1680.* Les parties de violon des ritournelles ne subsistent qu'avec l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale.

4 B. G. 43 (X, p. 96).

De même, il imagine des groupes de notes montantes pour accompagner les paroles de Jésus, quand il gravit les hauteurs sur lesquelles Jérusalem est située[1].



Le motif que Bach organise dans cet arioso est déjà indiqué dans le récitatif de la *Matthäus-Passion* où Jésus envoie ses disciples vers la ville pour préparer la Pâque. Observons qu'un motif analogue avait été employé, à la même place, par Johann Sebastiani et par Johann Theile, dans leurs compositions faites d'après la *Passion selon Saint-Matthieu*[2].



Les mots *aufwecken* (réveiller), *aufthun* (ouvrir), *aufstehen*[3] (se lever), lui suggèrent également des thèmes dirigés vers le haut.

Si, de la description des objets et des actions, nous passons à la représentation des sentiments, nous trouvons encore l'emploi de motifs ascendants, joints à des mots qui désignent comme un redressement de l'âme, l'orgueil, le courage, la vigueur. Ainsi, dans le récit de ténor de la

[1] Cantate *Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem*, B. G. 159 (XXXII, p. 157).

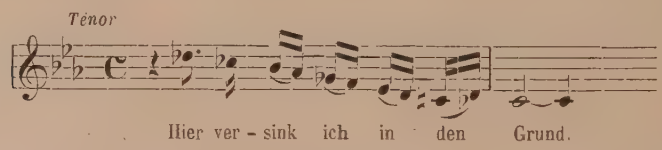
[2] B. G. IV, (1re partie). L'œuvre de Sebastiani et l'œuvre de Theile sont publiées dans le 17e vol. de la première série des *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1904). Les exemples cités se trouvent p. 19 et p. 122.

[3] Voyez le récit d'alto de la cantate *Komm, du süsse Todesstunde* (B. G. 161), le *Weihnachts-Oratorium* (B. G. V², n° 58), la cantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (B. G. 93, XXII, p. 83), la *Matthäus-Passion* (B. G. IV, n° 33 et n° 63).

cantate *Meine Seele erhebt den Herrn*[1], sur les paroles où est évoquée la vaine présomption des orgueilleux, Bach dessine un arpège montant qui s'élève jusqu'au *la*, sur le mot *Stolz* (orgueil). Dans la cantate *Wer sich selbst erhöhet*, que nous avons déjà citée, les exemples de même nature abondent. Il est inutile de rappeler le thème du premier chœur, dans lequel est illustré le mot *erhöhen*, dont la traduction, au sens figuré, peut se trouver formulée de même manière qu'au sens propre, et dépendre en quelque sorte de l'image musicale qu'on a pris coutume de joindre à l'idée générale d'élévation. Mais dans le cours de la cantate, nous trouvons des témoignages distincts d'intentions descriptives, quand les mots ne désignent qu'un état de l'âme et ne se rapportent en rien à des faits extérieurs[2].

Bach s'attache avec autant de soin à former des motifs descendants quand le sens des paroles évoque des idées d'inclinaison, de chute, de profondeur.

Sur ces mots «je m'enfonce dans l'abîme» il écrit, dans la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*[3], un motif qui exprime la descente progressive, l'entraînement jusqu'au fond du gouffre.



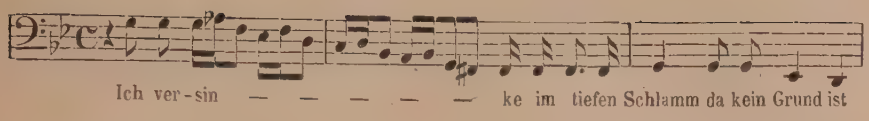
Afin que l'image soit plus forte, Bach emploie ici des notes extrêmement basses pour la voix de ténor. Nous avons vu plus haut (p. 23) qu'il demandait à la voix de basse des notes fort graves dans la cantate *Aus der Tiefe*. Un des maîtres qu'il admira le plus, Dietrich Buxtehude (1637—1707), organiste de l'Église Sainte-Marie à Lübeck, use du même procédé dans le motet *Gott, Gott hilf mir*, sur des paroles analogues à celles de l'exemple qui précède[4].

[1] B. G. 10 (I, p. 296).

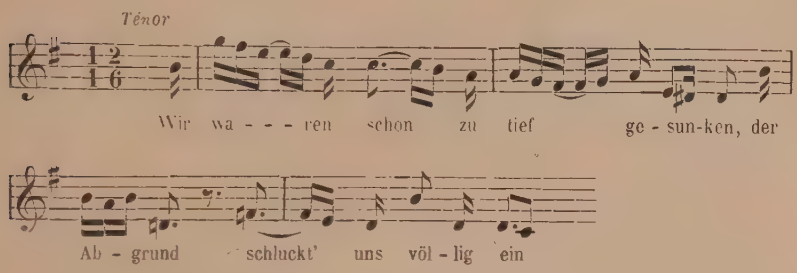
[2] Ainsi dans l'air de basse, sur le mot *Hochmuth* (orgueil).

[3] B. G. 21 (V[1], p. 20). Voyez aussi le récitatif de soprano de la cantate *Mein Gott, wie lang*[9] (B. G. 155).

[4] *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1re série, 14e vol. (1903), p. 60. Ce volume qui contient un choix d'œuvres de Buxtehude (*Abendmusiken und Kirchen-*



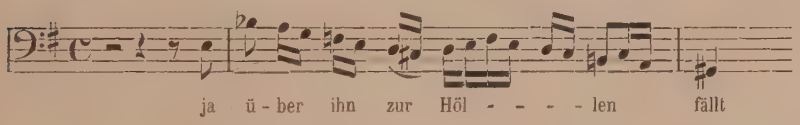
Dans la cantate *Es ist das Heil uns kommen her*[1], Bach nous présente une description toute semblable à celles que nous venons de citer.



Il interprète scrupuleusement, quand ils se présentent, les mots *Gruft* (tombe, fosse)[2], *Grab* (tombeau)[3].

Dans un chœur de la *Matthäus-Passion*, les quatre voix font entendre successivement un motif descendant sur ces paroles : « Descends de la croix »[4].

Le mot *fallen* (tomber) est traduit par une ligne mélodique dirigée vers le bas. Ainsi, dans la cantate *Tritt auf die Glaubensbahn*[5], nous trouvons :



kantaten) a été édité par M. le Dr Max Seiffert. Rappelons que Bach fit à pied le voyage d'Arnstadt à Lübeck, pour se familiariser avec l'art de Buxtehude, dont la renommée d'organiste l'avait attiré. Bach resta trois mois environ à Lübeck où il arriva au commencement de l'hiver de 1705. (Spitta, J. S. Bach, I, p. 251 et suiv.) — Cf. le même motet dans le *Mus. Lebens-Brunn* de Briegel.

1 B. G. 9 (I, p. 261).

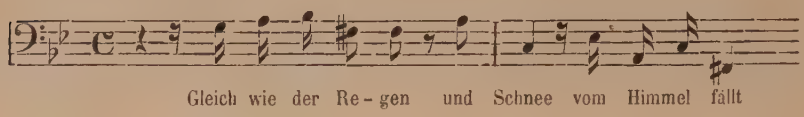
2 Cantate *Wer weiss, wie nahe mir mein Ende*. B. G. 27 (V[1], p. 232).

3 Cantates *Erfreut euch, ihr Herzen*, B. G. 66 (XVI, p. 205) *Jesu der du meine Seele* (B. G. 78), *Johannes-Passion* (B. G. XII[1], p. 122), *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 259).

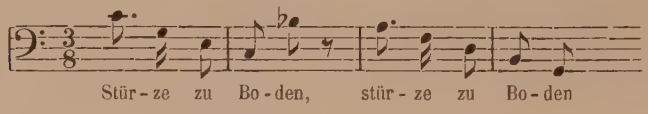
4 B. G. IV, p. 224.

5 B. G. 152 (XXXII, p. 29).

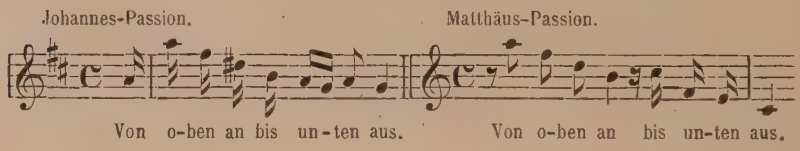
Le commencement du premier récitatif de la cantate *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* (de même que la pluie et la neige tombent du ciel) est modelé d'après le même principe[1].



Le mouvement violent du haut vers le bas est fidèlement dépeint dans la cantate *Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort*[2], dans l'air « Sois abattu jusqu'à terre, orgueil plein d'enflure ».



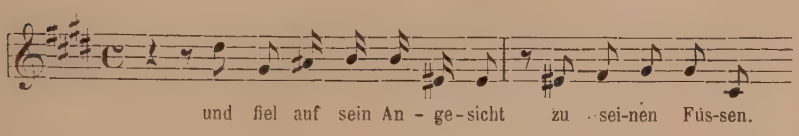
Bach traduit avec force les paroles de l'évangile selon Saint-Matthieu, qu'il emploie non seulement dans la *Matthäus-Passion*, mais encore dans la *Johannes-Passion*[3] : « Et voici que le rideau du temple se déchira *depuis le haut jusqu'en bas* ».



De même que pour interpréter les idées d'ascension, Bach ne fait point de distinction entre le sens propre et le sens figuré, de même il exprime par des moyens mélodiques semblables les idées de descente, d'inclinaison ou de chute, que le sens de la phrase qu'il met en musique soit positif ou qu'il soit imagé. Nous trouvons toute une série de passages où il accompagne les mots prosterner, adorer, par un motif qui s'incline, comme s'il n'avait d'autre dessein que de

[1] B. G. 18 (II, p. 237).
[2] B. G. 126 (XXVI, p. 128).
[3] B. G. IV, p. 249 et XII[1], p. 112.

peindre l'action corporelle, laissant au chanteur le soin d'en manifester la signification au point de vue du sentiment. C'est ainsi que nous le voyons, dans la cantate *Wer Dank opfert, der preiset mich*[1], représenter le lépreux guéri par Jésus-Christ, se prosternant la face contre terre devant lui, sans que les motifs indiquent autre chose que le fait même, et sans qu'ils paraissent évoquer rien de plus que le spectacle de l'agenouillement. Il semblerait, à ne voir que la mélodie, que Bach ne songe qu'à décrire le geste extérieur.



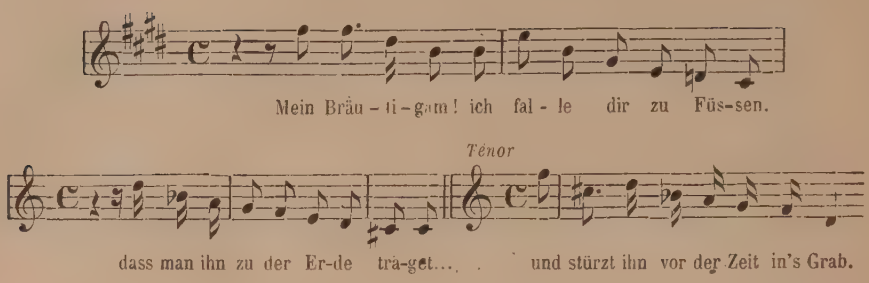
Au point de vue plastique, cette ligne de chant diffère assez peu en effet de celle que Bach a tracée au commencement de la cantate *Gleich wie der Regen*, dont nous avons cité plus haut la première phrase. Mais observons dès à présent, par une anticipation nécessaire et pour prévenir d'inévitables confusions, que tout l'effort expressif ou même descriptif de Bach n'est pas dans la mélodie, et qu'il lui reste, pour déterminer le caractère des tableaux qu'il nous offre, et pour les nuancer, d'autres ressources encore, que nous étudierons plus loin. Ajoutons aussi que bien souvent la description suffit, sans commentaire sentimental, et que, dans certains cas, dans des récits, par exemple, la sobriété d'expression est essentielle. Ne nous étonnons donc point si Bach dessine presque avec les mêmes traits les mélodies qu'il joint à chacun des trois textes suivants : « Mon fiancé, je tombe à tes pieds[2] ! — Après la dernière heure, quand on le porte en terre.....[3] — Et le vice de l'avare le précipite avant le temps dans le tombeau[4] ».

1 B. G. 17 (II, p. 218).

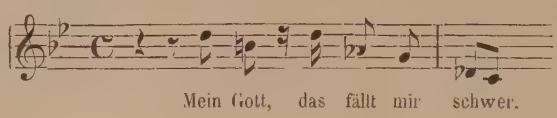
2 Cantate *Ich geh' und suche mit Verlangen* (B. G. 49, X, p. 320). L'idée de prosternation est également exprimée par un motif descendant dans la cantate *Wer sich selbst erhöhet* (B. G. 47, X, p. 267), dans la *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 77 et p. 78), dans le *Weihnachts-Oratorium* (B. G. V², p. 244), etc.

3 Cantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (B. G. 26, V¹, p. 215).

4 Cantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (B. G. 25, V², p. 176).



Par une association de pensées bien naturelle, Bach exprime les paroles où il est question de choses pesantes, de fardeaux, de lourdes charges, à l'aide de motifs descendants. Là aussi, il emploie pour des faits de l'âme les mêmes traductions que pour des phénomènes sensibles. Ainsi, dans le récitatif de soprano de la cantate *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*[2], après des paroles où sont retracées les souffrances que le monde fait subir à l'âme chrétienne, Bach interprète à la lettre ces mots qui la peignent accablée sous le faix :

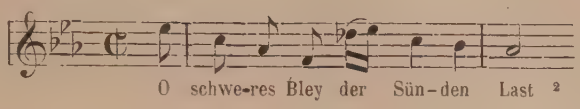


Par cette formule, il traduit en termes positifs ce qui, dans le texte, n'est que figuré. Il y explique, grâce aux moyens qui lui sont familiers, la comparaison sur laquelle l'image est fondée, et il en rappelle l'origine sensible. Son interprétation est aussi directe, aussi forte, que si le mot *schwer* (lourdement) avait ici une signification objective déterminée, comme dans ce passage d'un air de Johann Fischer, où il est associé au mot *Bley* (plomb), ce qui marque le sens

1 On trouve fréquemment matière à des comparaisons analogues. Signalons les exemples suivants : *niederlegen*, dans le récitatif de basse de la cantate *Jesu, der du meine Seele* (B. G. 78), *für Erde senken*, dans le récit d'alto de la cantate *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn* (B. G. 96), *sinken*, dans le duo de la cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* (B. G. 60), *neigen*, dans l'air de ténor de la cantate *Liebster Gott* (B. G. 8) et dans le récit de ténor de la cantate *Mache dich, mein Geist, bereit* (B. G. 115).

2 B. G. 146 (XXX, p. 167). Voyez aussi le récit de soprano de la cantate *Siehe, ich will viel Fischer aussenden* (B. G. 88).

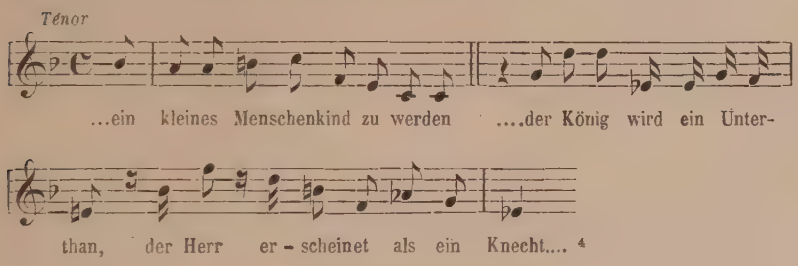
matériel de la métaphore « ô lourd plomb du péché qui nous charge »[1].



[2]

Les idées d'humilité, de pauvreté, de bassesse inspirent également à Bach des motifs terminés par des notes graves, ou situés dans le registre profond de la voix.

Le récitatif de ténor de la cantate *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*[3] contient plusieurs exemples de ce procédé. Le texte rapporte que le fils de Dieu a bien voulu devenir un petit enfant des hommes, que le roi est tombé en servage, et que le maître prend l'apparence d'un valet.



[4]

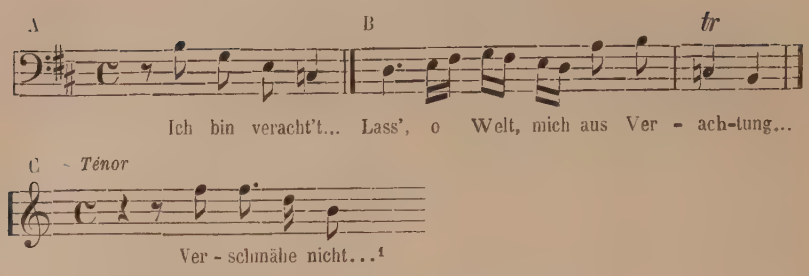
Les sentiments qui dépriment ou qui abaissent, les mots qui désignent l'abjection, le mépris, la faiblesse, la fatigue, sont rendus de même par un affaissement de la ligne mélodique. Ainsi, nous trouvons dans différentes cantates les motifs suivants joints à des mots qui expriment l'idée de mépris :

[1] *Himmlische Seelen Lust*, Nürnberg 1686, *Aria decima*. Cet air est accompagné de quatre violes et basse continue pour l'orgue ou le *violone*.

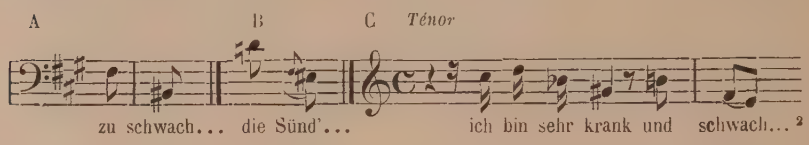
[2] Bach traduit également par un mouvement descendant l'idée contenue dans ces mots : « Welt, deine Lust ist Last (monde, ton plaisir n'est que fardeau) ». Cantate *Komm, du süsse Todesstunde* (B. G. 161, XXXIII, p. 9).

[3] B. G. 40 (VII, p. 376).

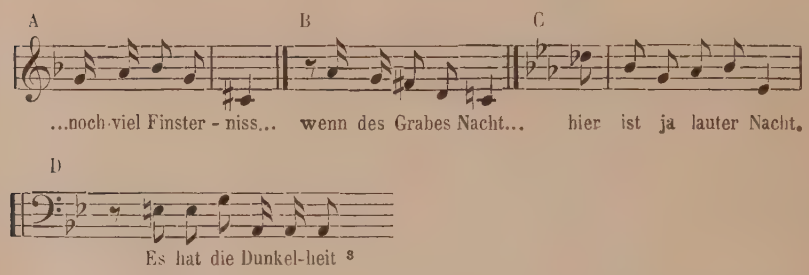
[4] Voyez aussi les motifs joints au mot *Demuth* (humilité) dans les cantates *Es ist dir gesagt* (B. G. 45, X, p. 169), *Herr geh' nicht in's Gericht* (B. G. 105, XXIII, p. 130), et la traduction du mot *Armuth* (pauvreté), dans la cantate *Die Elenden sollen essen* (B. G. 75, XVIII, p. 188).



Les idées de fatigue, de faiblesse, de maladie, de péché sont représentées par des figures analogues à celles que nous venons de citer.



Enfin Bach fait correspondre des motifs descendants ou des notes graves avec les mots qui désignent la nuit, les ténèbres.



1 A. Cantate *Warum betrübst du dich, mein Herz* (B. G. 138, XXVIII, p. 204). B. Cantate *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen* (B. G. 123, XXVI, p. 57). C. Cantate *Sie werden aus Saba alle kommen* (B. G. 65, XVI, p. 158). Remarquons pour ce dernier exemple que Bach suit le sens du mot, sans prendre garde à la négation qui le modifie. Les idées de condamnation et de malédiction lui suggèrent des motifs de même direction. Cf. B. G. II, p. 308, XVIII, p. 137, XXIII, p. 52. Cf. l'usage du motif A chez Zachow (éd. cit. p. 18).

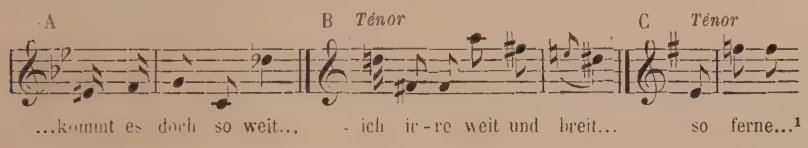
2 A. Cantate *Es ist das Heil uns kommen* (B. G. 9, I, p. 260. B. Même cantate (B. G. I, p. 273). C. Cantate *Ach Herr, mich armen Sünder* (B. G. 135, XXXVIII, p. 128).

3 A. et B. Cantate *Erfreute Zeit im neuen Bunde* (B. G. 83, XX, p. 75). C. Cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss* (B, G. 21, V, p. 30). D. Cantate *Bleib' bei uns* (B. G. 6, I, p. 170). Voir aussi l'air d'alto de la même cantate.

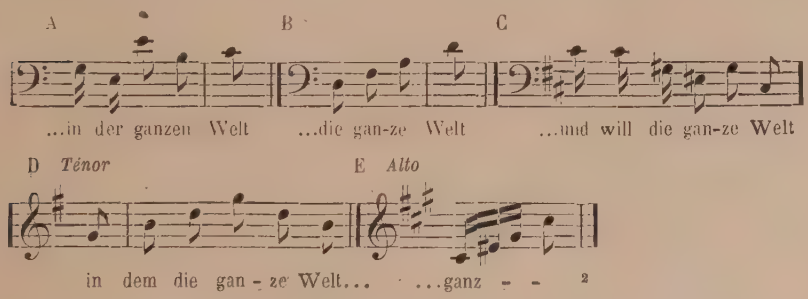
*
* *

Si l'on admet que Bach représente un objet élevé par une note aiguë, puis un objet placé plus bas par une note grave, on peut considérer, du moins, que l'éloignement des deux sons ainsi opposés n'exprime qu'une fonction seulement de l'idée d'espace, l'espace mesuré dans le sens de la verticale. Bach ne fait pas cette distinction. La distance qui sépare deux sons consécutifs d'inégale hauteur a pour lui une signification générale et suffit pour suggérer, dans tous les sens, la notion d'étendue.

C'est ainsi que pour accompagner les mots *weit* et *fern* (loin, lointain) il donne au chant de larges intervalles mélodiques.



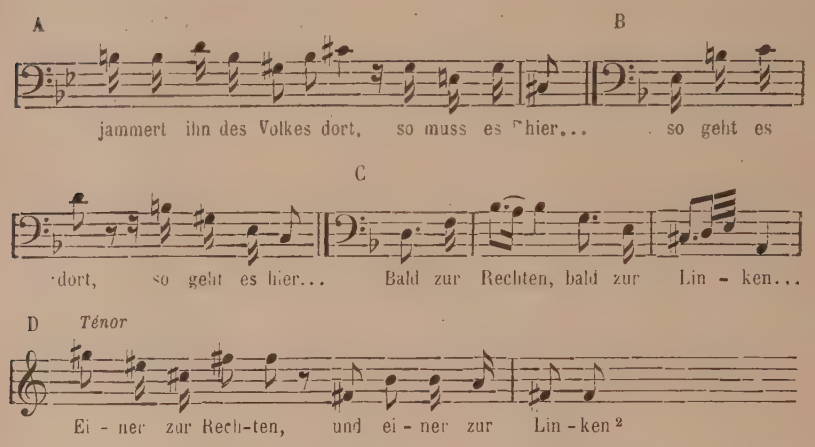
L'idée de plénitude lui suggère aussi des motifs de grande envergure. Il les forme volontiers avec les notes de l'accord parfait arpégé, et les épanouit sur l'octave entière. Il se souvient peut-être que les anciens auteurs appelaient l'octave la mère de *tous* les intervalles. L'image s'enrichit ainsi d'une allusion. Pour le mot *ganz* (tout entier), il écrit :



[1] A. Cantate *Wer weiss, wie nahe mir mein Ende* (B. G. 27, V[1], p. 222). B. Cantate *Jesu, der du meine Seele* (B. G. 78, XVIII, p. 274). C. Cantate *Jesus schläft, was soll ich hoffen?* (B. G. 81, XX, p. 7).

[2] A. *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 29). B. Cantate *Mache dich, mein Geist, bereit* (B. G. 115, XXIV, p. 128). C. Cantate *Süsser Trost, mein Jesus kömmt* (B. G. 151, XXXII, p. 10). D. *Johannes-Passion* (B. G. XII[1], p. 113). E. Cantate *Ihr werdet weinen und heulen* (B. G. 103. XXIII, p. 85).

Le mot *Fülle* (plénitude), et ses dérivés reçoivent des traduetions analogues[1]. En juxtaposant des motifs de sens contraire, Bach en arrive à interpréter l'idée d'opposition. Il signale de manière saisissante la différence entre les adverbes de lieu *ici, là*, et traduit distinctement ces mots : « A droite, à gauche ».

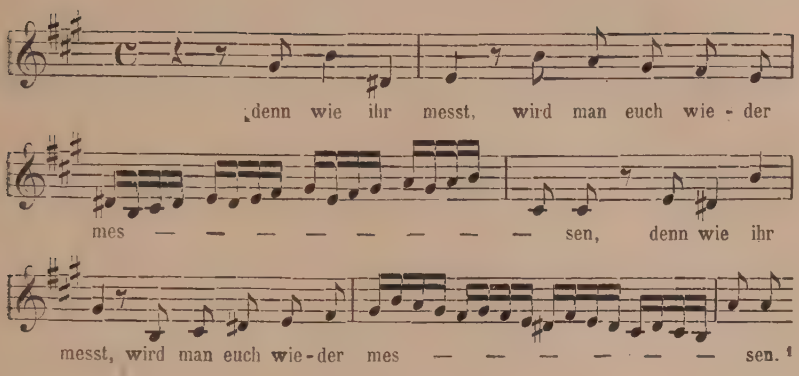


Par un artifice de même nature, procédé indiqué dans les traités de contrepoint sous le nom de *renversement*, Bach obtient une image musicale adéquate à l'idée de réciprocité. Dans le récit d'alto de la cantate *Barmherziges Herze der ewigen Liebe*[3] se rencontrent ces paroles: « De même que vous mesurez, ainsi l'on vous mesurera ». Cette phrase est chantée deux fois, et le motif sur lequel la voix la répète est formé exactement des mêmes figures que le motif joint à la première exposition du texte, mais elles se présentent en ordre inverse. Bach produit ainsi deux dessins rigoureusement symétriques.

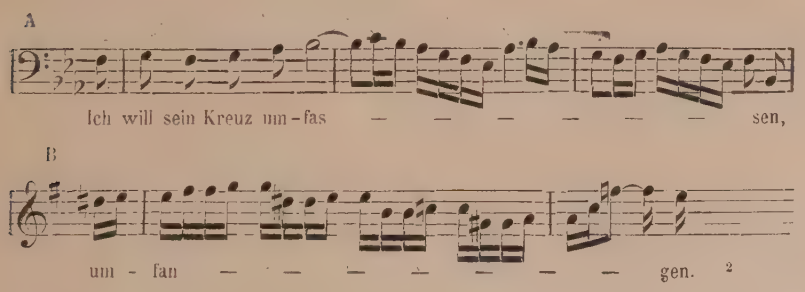
[1] Voir dans l'air de basse de la cantate *Meine Seele erhebt den Herrn* les paroles *und die Fülle haben* (B. G. 10). Voir aussi dans la *Johannes-Passion* (B. G. XII[1], p. 102) et dans la *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 22) sur le mot *vollendet* (achevé).

[2] A. Cantate *Aerg're dich, o Seele, nicht* (B. G. 186, XXXVII, p. 14). B. Cantate *Ein ungefärbt Gemüthe* (B. G. 24, V[1], p. 145). C. Cantate *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn* (B. G. 96, XXII, p. 180). D. *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 223).

[3] B. G. 185 (XXXVII, p. 108).



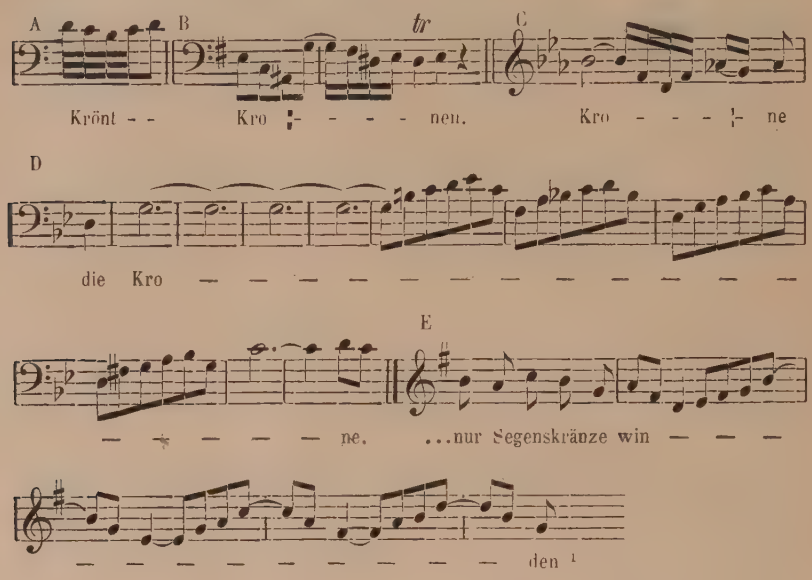
L'usage des motifs divergents enrichit Bach d'autres figures encore. Nous l'avons vu, par l'inversion des thèmes, illustrer le contraste des mots. Mais il arrive aussi qu'au lieu d'opposer les dessins, il les combine. Pour exprimer l'action d'environner, d'entourer, il trace des lignes mélodiques qui s'épanouissent selon des directions contraires, mais semblent cependant onduler autour d'un même point, rayonner d'un même foyer, avoir un même axe de révolution. Cherche-t-il à traduire ces paroles, « je veux embrasser sa croix », il écrit, sur le mot embrasser *(umfassen)*, une vocalise composée d'une série de volutes sonores. Un trait en spirale se déroule dans une autre cantate sur un mot de sens analogue (*umfangen*).



[1] La même symétrie se reflète dans la partie de basse qui accompagne ce passage. Krieger emploie le même procédé à la fin de son beau motet pour basse, *Wie bist du denn, o Gott*. En accompagnement au mot *umgewandt*, le violon « retourne » la vocalise que le chanteur a faite sur la première syllabe de ce mot (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 2te *Folge*, *VIer Jahrgang*, I, p. 145).

[2] A. Cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (B. G. 12, II, p. 75). — B. Cantate *Liebster Jesu, mein Verlangen* (B. G. 32, VII, p. 59).

S'il est question dans le texte de couronnes ou de guirlandes, les notes se groupent en arabesques enveloppantes, dont l'ordonnance fait image.

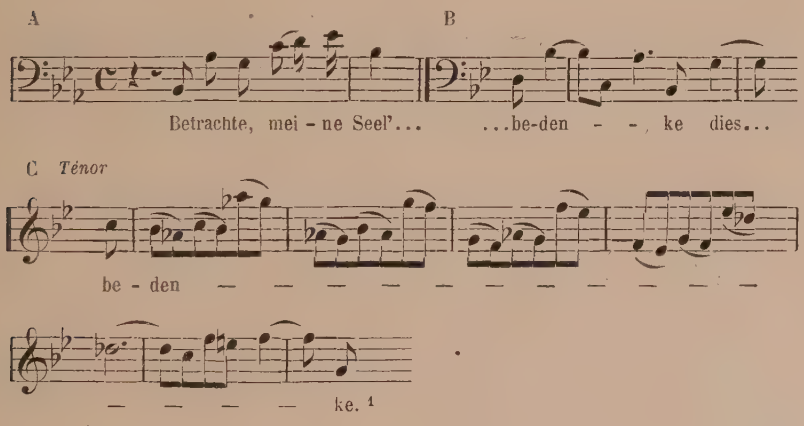


Dans cette série d'exemples, Bach nous offre d'heureuses représentations plastiques des objets et des actions qu'il prétend décrire (couronnes, tresser des couronnes). Il les modèle en contours flexibles, comme s'il voulait répéter les mouvements d'une main qui ébauche, dans l'espace, de grands gestes sinueux[2].

[1] A. Cantate *Herr Gott, dich loben wir* (B. G. 16, II, p. 184). — B. Cantate *Der Friede sei mit dir* (B. G. 158, XXXII, p. 153). — C. Cantate *Aerg're dich, o Seele, nicht* (B. G. 186, XXXVII, p. 145). — D. Cantate *Selig ist der Mann* (B. G. 57, XII², p. 111). — E. Cantate *Süsser Trost, mein Jesus kömmt* (B. G. 151, XXXII, p. 13). Voir aussi l'air de basse de la cantate *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn !* (B. G. 157).

[2] Observons ici que le souvenir du geste démonstratif dans les représentations que Bach imagine pour les idées d'opposition et d'espace est manifeste. Rapportons-nous aux traductions qu'il donne des mots : à droite, à gauche. Ce sont les habitudes de l'organiste et du claveciniste qui les déterminent. A droite est toujours interprété par des notes élevées, à gauche par des notes basses, allusion obstinée à la droite et à la gauche du clavier. L'influence des réactions instinctives, provoquées par certaines idées, apparaît clairement dans cette constance de traduction.

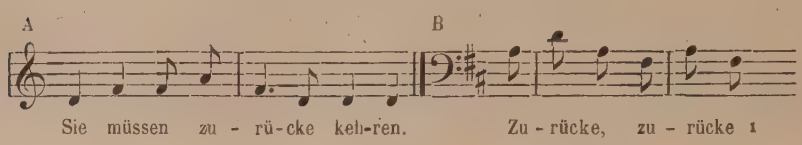
Comme dans tous les cas précédents, nous pouvons observer, ici encore, que les formules employées par Bach ont une double signification. A l'interprétation de l'idée de courbe, prise au sens positif, il joint l'interprétation du même concept, pris au sens figuré. Ainsi, le mot « considérer » (*betrachten*) lui inspire un motif tracé avec ampleur, de type identique aux motifs qui dépeignent les mots où l'idée d'un mouvement circulaire est impliquée, le mot considérer ayant dans son esprit un équivalent concret, renfermé dans cette locution : regarder de tous côtés. Et, par un enchaînement de pensées dont le mécanisme se devine aisément, il étend la même formule de traduction aux mots de signification voisine, qui correspondent à l'idée de rouler dans son esprit, ressasser, réfléchir et même, d'une façon générale, penser. Les exemples suivants nous montrent assez bien la marche de cette évolution. Les mots qu'ils expliquent sont: considérer, réfléchir, songer à quelque chose.



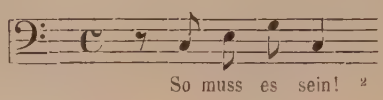
L'idée du retour en arrière est exprimée aussi par Bach, à l'aide de motifs où la direction descendante est associée à la direction inverse. Heinrich Schütz nous fournit

[1] A. *Johannes-Passion* (B. G. XII[1], p. 55). B. et C. Cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort!* (B. G. 20, II, p. 313 et p. 307). Voir aussi l'air d'alto de la cantate *Bereitet die Wege* (B. G. 132) et l'air de ténor de la cantate *Bleib' bei uns* (B. G. 6).

déjà un exemple de ce procédé. Nous le mettons en regard (A) de celui que nous prenons dans Bach (B).



C'est également par un motif qui s'élève, puis revient au point même d'où il est monté que Bach interprète l'idée d'obligation, de devoir :



[1] A. *Kleine geistliche Concerte* (Sämmtliche Werke, VI, p. 5). B. Dramma per musica *Der zufriedengestellte Æolus* (B. G. XI², 1er vol., p. 198). Cette œuvre est de 1725.

[2] Cantate *Du sollst Gott, deinen Herren, lieben* (B. G. 77, XVIII, p. 246). Bach nous donne souvent aussi pour *müssen* ou *sollen* des motifs formés sur l'arpège ascendant. L'idée de l'obligation s'y retrouve, comme dans l'exemple précédent, symbolisée par la contrainte du retour à la tonique, soit en descendant, soit en montant. Nous pouvons signaler cette variante de la formule citée plus haut, dans l'*arioso* qui précède l'air d'alto de la cantate *Alles nur nach Gottes Willen* (B. G. 72, XVIII, p. 69) et dans le début de la cantate *Was soll ich aus dir machen, Ephraim* (B. G. 89, XX¹, p. 182).

CHAPITRE DEUXIÈME

FORMATION DES MOTIFS

Les motifs de caractère tonal et consonant. — Interprétation des thèmes composés de notes répétées, de fragments de gammes ou d'arpèges. — Signification des intervalles altérés. — Les thèmes de la détresse et de l'horreur. — Les motifs chromatiques. — La suite chromatique descendante dans les œuvres du XVIIe siècle. — Le désespoir et l'accablement. — Les motifs chromatiques ascendants et l'idée de rédemption, de transfiguration par la douleur. — Le désir et les larmes.

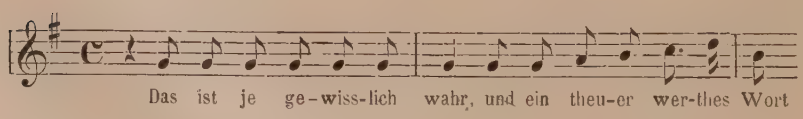
Nous avons vu comment, dans certains cas, la signification des motifs dépend de la direction ascendante ou descendante des notes qui les composent. Nous étudierons ici un élément d'interprétation moins apparent, le rapport des thèmes avec la tonalité générale des passages où ils sont écrits. Qu'il soit formé de notes contiguës, ou de notes séparées par un intervalle quelconque, tout motif peut être apprécié et qualifié d'après la loi qui régit communément les sons, suivant un certain ordre de modalité ou d'harmonie. Il existe en effet des catégories sonores où les notes se trouvent régulièrement groupées. Sur chaque ton s'élèvent une gamme majeure et une gamme mineure, dont l'ordonnance est typique. Les motifs peuvent être formés de telle sorte que les éléments normaux de ces gammes y prédominent, et que les notes s'y succèdent selon les degrés mêmes de l'échelle tonale, ou bien conservent entre elles des relations de consonance. Mais il se peut aussi que ces motifs soient constitués tout différemment, et que le compositeur y emploie des notes altérées fréquentes, et y mêle

des intervalles mélodiques dont les termes dissonnent entre eux. Nous avons donc à considérer deux classes de motifs, les uns simples, faciles à chanter, et qui semblent en quelque sorte naturels, les autres malaisés, d'intonation peu commode, et d'effet rude.

Les premiers conviennent pour exprimer des sentiments heureux, et les seconds correspondent à des sujets ardus et à des sentiments pénibles. Bach observe rigoureusement cette distinction significative. Ce n'est point au hasard qu'il trace tantôt des motifs unis, coulants, et que tantôt il accumule dans ses thèmes les aspérités, les chocs et les chutes. Mais il obéit au texte qu'il veut accompagner, et il s'en inspire pour donner à ses phrases mélodiques une couleur tonale plus ou moins limpide. Il suit avec scrupule le sens des mots. S'ils parlent de bien-être, de force librement déployée, d'activité que rien n'entrave, de confiance, d'énergie continue et joyeuse, Bach reste fidèle à la tonalité dans laquelle il écrit et se garde bien d'en troubler la clarté par l'usage de notes altérées ou d'intervalle douteux. Il organise les notes en série diatoniques ou juxtapose des sons qui se trouvent en relation consonante.

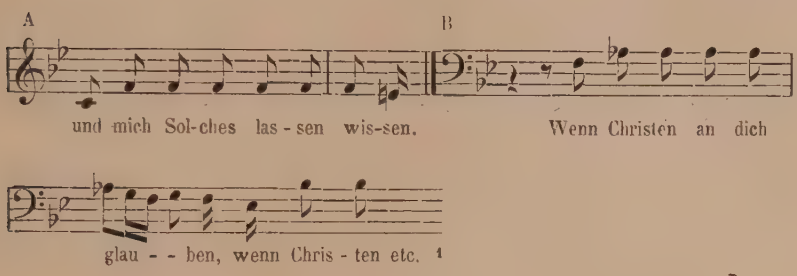
Pour énoncer plus fortement des idées de certitude, de constance, d'espoir ou de foi, il lui arrive même de se refuser cette variété que lui offre l'emploi de fragments de la gamme ou de l'arpège du ton, et il se borne à rythmer sur une même note la récitation des paroles.

Ainsi, au début de la cantate *Das ist je gewisslich wahr*[1], Bach joint à cette affirmation vigoureuse une suite de notes répétées : « Cela est bien certainement vrai, et une précieuse parole, que Jésus-Christ est venu ».

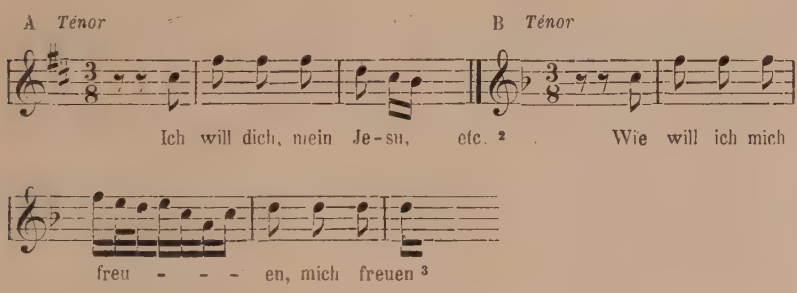


[1] B. G. 141 (XXX, p. 4). Voyez dans la *Johannes-Passion* de Schütz la déclamation de ces mots, dits sur le même ton, à l'exception de l'avant-dernière syllabe, haussée d'un degré : « *Ich bin der Juden König* » (éd. Spitta, I, p. 140).

Dans la cantate *Jesu, der du meine Seele*, il associe un thème de structure analogue, à des paroles où l'idée de connaissance certaine (A), et l'idée de foi sont évoquées (B).

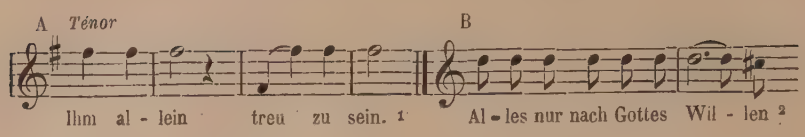


Quand il veut exprimer des sentiments de décision, de volonté inébranlable, il représente cette fermeté au moyen d'un thème rigide et martelé. Ainsi, dans la cantate *Mein liebster Jesus ist verloren* (A), et dans la cantate *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* (B), l'énergie de l'intention se reflète dans la musique :

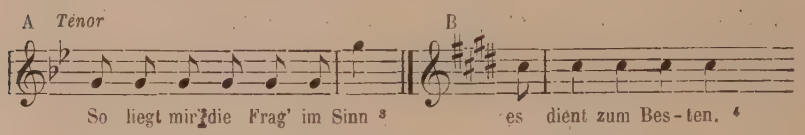


L'idée de fidélité est traduite aussi par des notes dont la mélodie reste sans variété (A). De même, pour symboliser l'inaltérable soumission à la volonté de Dieu, Bach emploie une figure uniforme, dans le premier chœur de la cantate *Alles nur nach Gottes Willen* (Tout seulement d'après la volonté de Dieu).

1 B. G. 78 (XVIII, p. 62).
2 B. G. 154 (XXXII, p. 80).
3 B. G. 146 (XXX, p. 179).



Pour représenter l'obsession captivante qui attache l'âme à une pensée unique et ineffaçable, il se sert aussi d'un motif d'une seule note, dans la cantate *Wo gehest du hin,* en ce passage: « Cette question ne me sort pas de l'esprit: homme, où vas-tu? » (A). Dans le duo de la cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid,* il accompagne de la même façon une phrase présentée sous forme de maxime: «Cela sert pour mon bien» (B).



L'idée d'immobilité physique lui suggère des motifs analogues à ces derniers. Ici encore il exprime par les mêmes images musicales le fait psychique et l'attitude corporelle que notre pensée et notre langage associent communément. Quelle est la démarche de son esprit dans cet enchaînement de figures? Passe-t-il de l'image matérielle à l'image intellectuelle, ou franchit-il cette représentation intermédiaire, trouvant du premier coup, par une superposition inconsciente de métaphores, une traduction pour le phénomène intérieur?

On ne saurait le déterminer, même par des analyses coordonnées, d'après les dates des œuvres où nous rencontrons des exemples de ce dualisme significatif. Nous avons déjà observé en effet, (p. 30) que, dans son système d'interprétation par les thèmes, Bach ne distingue point entre le sentiment

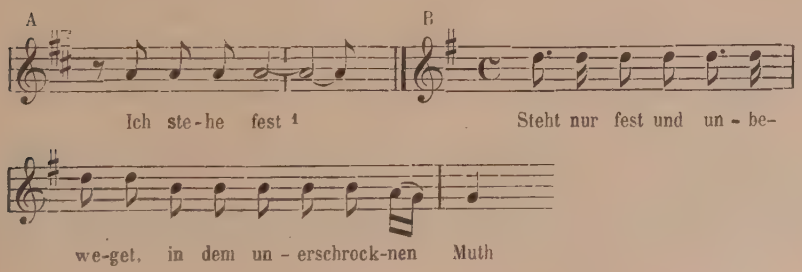
[1] Cantate *Das ist je gewisslich wahr* (B. G. 141, XXX, p. 13). L'immuable protection de Jésus est symbolisée également par une suite de notes semblables dans la cantate *Ich bin ein guter Hirt* (B. G. 85, XX[1], p. 115).

[2] B. G. 72 (XVIII, p. 62).

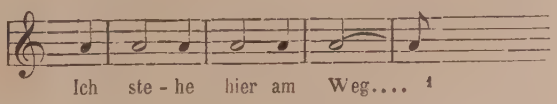
[3] B. G. 166 (XXXIII, p. 112).

[4] B. G. 3 (I, p. 93).

et l'action que caractérisent les mêmes épithètes. Un essai de classement chronologique des formules qu'il emploie serait d'autant plus vain que, la plupart du temps, comme nous l'avons déjà constaté, Bach, en combinant ses motifs d'après les paroles qu'il met en musique, ne crée pas ses termes, mais en emprunte les données essentielles au langage de ses contemporains. Ainsi, dans une cantate que Spitta date de 1735, Bach nous fournit une représentation de l'idée concrète de fixité composée comme les interprétations de l'idée de certitude et de constance que je viens de citer. Il fait prononcer sur la même nòte ces paroles : « Je me tiens ici, sur le chemin... » Même en l'absence de tout autre témoignage, tiré de ses œuvres antérieures, il serait puéril de conclure que, dans la conception du musicien, la formule correspondant à la notion abstraite a surgi la première. Dans un recueil d'airs, que Bach connut sans doute dès sa jeunesse, puisqu'il parut en 1697, le maître de chapelle, à Rudolstadt, du comte Albert Anthon de Schwarzbourg, Philipp Heinrich Erlebach, se sert d'un motif inflexible sur les mots : « Je me tiens ferme... » (A). Dans son opéra *Vespasian* (1681), Johann Wolffgang Franck interprète de même ces mots : « Tenez-vous fermes et inébranlables, et restez sans alarmes » (B).



Dans la cantate *Gott fähret auf mit Jauchzen*, Bach écrit :

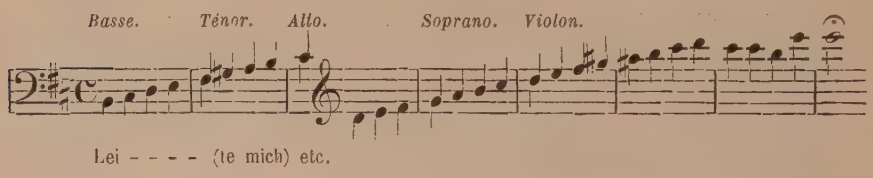


[1] B. G. 43, X, p. 123 et p. 124. L'idée d'immobilité est traduite de même par M. Köhler (motets allemands manuscrits conservés dans les collections de

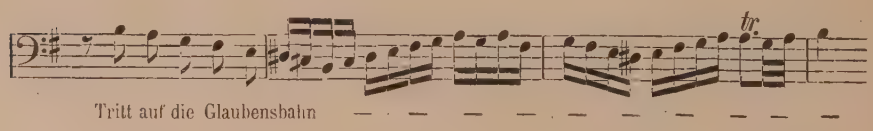
On ne peut donner un exemple d'opiniâtreté tonale plus frappant que ce dernier, où Bach répète avec ténacité la note principale du mode de *la* mineur, dans lequel est écrit l'air où je prends cette citation.

Si, d'autre part, l'idée de mouvement se mêle dans le texte qu'il veut expliquer, à l'idée de fermeté, s'il y est question de suivre un chemin tracé, de se diriger ou d'être conduit vers un but marqué, Bach fait entendre des motifs où les notes se déploient en ordre continu et précis, et s'organisent en gammes ou en fragments de gammes.

Dans la cantate *Nach dir, Herr, verlanget mich*[1], le début du second chœur est fondé sur une gamme de *si* mineur presque entièrement régulière, que les voix, puis les violons, poursuivent sans inflexions et sans reprises pendant plus de trois octaves, pour accompagner ces paroles : « Guide-moi dans ta vérité (*Leite mich in deiner Wahrheit*)[2] ».



Au commencement de la cantate *Tritt auf die Glaubensbahn*[3], les mots : « Marche sur le chemin de la foi » sont chantés sur un thème uni où les notes se succèdent par degrés conjoints, exactement dans l'étendue d'une octave.



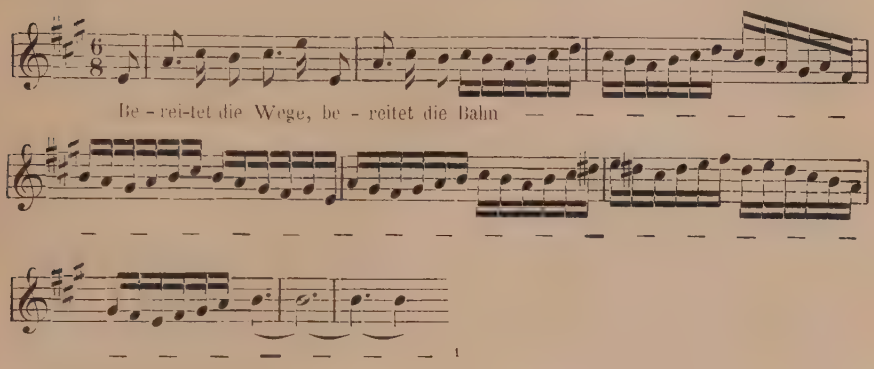
Sébastien de Brossard, nº 2). Nous trouvons une image analogue dans une composition de J. P. Krieger (*Denkmäler deutscher Tonkunst* (2te *Folge*, *VIer Jahrgang*, I, p. 142).

[1] B. G. 150 (XXX, p. 312).

[2] Ce passage contient une allusion évidente à la nomenclature musicale. Souvenons-nous que le mot gamme, en allemand, se traduit par *Tonleiter*.

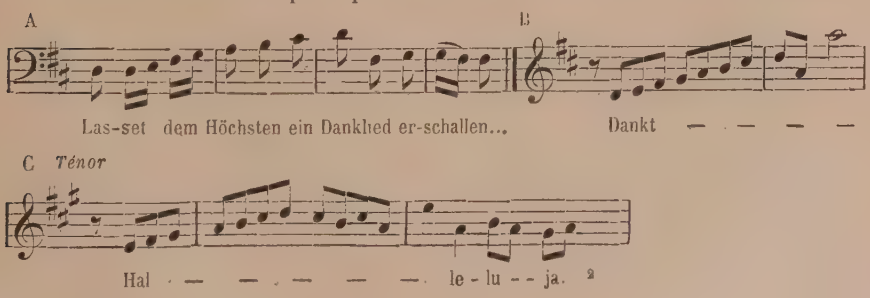
[3] B. G. 152 (XXXII, p. 26).

Dans le premier air de la cantate *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn* (Préparez les routes, préparez la voie), c'est encore un motif formé de longues séries diatoniques que Bach développe sur le mot *Bahn* (voie).



Pour représenter une marche aisée et directe, et pour figurer le chemin aplani, Bach a recours, comme on le voit ici, à des images de même structure, où agissent les propriétés signifiantes des progressions mélodiques uniformes, faciles et certaines.

Il compose des thèmes analogues quand il veut exprimer des sentiments enthousiastes, de grands élans de l'âme, des expansions irrésistibles de joie, de reconnaissance, de louanges, sur des paroles telles que celles-ci : « Faites retentir un chant de gratitude au Très-Haut..... Remerciez les mains divines qui opèrent des miracles..... Alléluia! »

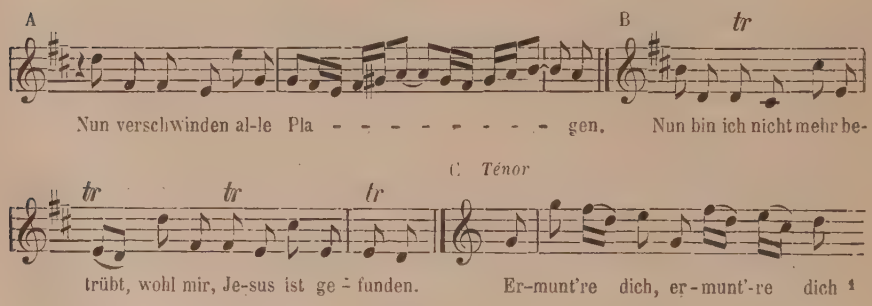


[1] B. G. 132 (XXVIII, p. 36).

[2] A. Cantate *Erfreut euch, ihr Herzen* (B. G. 66, XVI, p. 191). B. Cantate *O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe* (B. G. 34, VII, p. 160). C. Cantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (B. G. 29, V[1], p. 301).

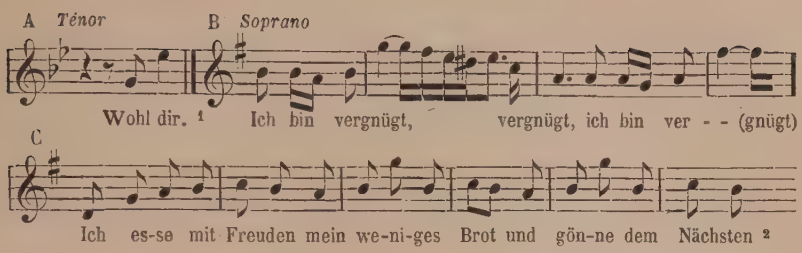
Les motifs exaltés qui jaillissent de ces paroles de jubilation ne sont, à vrai dire, que des gammes ascendantes, strictes et continues. Les grands intervalles consonants qui s'épanouissent ensuite ajoutent à la magnificence de ces tirades lyriques. Après les avoir déployées, la voix qui s'élève encore en bonds éperdus semble donner une suprême manifestation de vigueur, un dernier témoignage de vie surabondante.

Ces amples figures mélodiques, formées de quintes, de sixtes ou d'octaves paraissent d'ailleurs bien souvent dans la musique de Bach, et l'usage en est significatif. Ces motifs font passer un souffle d'allégresse dans les airs heureux où il célèbre la délivrance d'un cœur oppressé, ou l'affranchissement d'une âme contrainte. Ils apportent à la fois des idées de force joyeuse et de force élégante : en eux, la puissance et le charme sont unis. Nous les rencontrons joints à ces paroles : « Maintenant disparaissent toutes les peines..... Maintenant je ne suis plus affligé, bonheur à moi, Jésus est retrouvé... Réjouis-toi... »

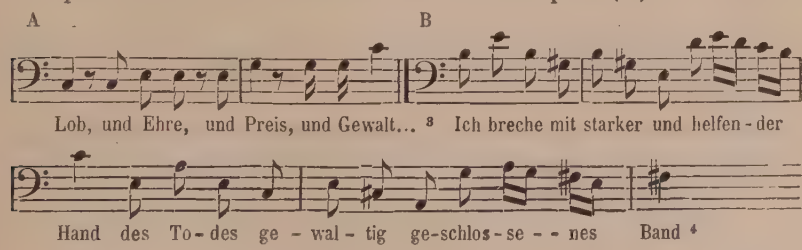


Bach emploie également des sixtes mélodiques pour exprimer des souhaits de bonheur, et pour traduire la résignation souriante qui fait l'héroïsme des vies humbles, sur ces mots par exemple : « Bonheur à toi..... Je suis satisfait de mon sort..... Je mange avec joie le peu de pain que j'ai, et je souhaite de tout mon cœur au prochain de recevoir le sien. »

Cantate *Liebster Jesu, mein Verlangen* (B. G. 32, VII, p. 70). B. Cantate *Mein liebster Jesu ist verloren* (B. G. 154, XXXII, p. 76). C. Cantate *Schmücke dich, o liebe Seele* (B. G. 180, XXXV, p. 306).



Les thèmes où Bach met successivement en œuvre les principales consonances renfermées dans l'octave accompagnent généralement des textes qui glorifient la toute-puissance. Nous avons déjà rencontré de ces sortes d'arpèges correspondant à l'idée de totalité, de plénitude. Le même procédé reparaît ici, mais la signification en est bien différente. L'idée de plénitude y subsiste encore, il est vrai. Mais à présent, l'action l'emporte sur le symbole. Dans le motif où le musicien devinait une image de l'immensité, tracée comme en un grand geste circulaire, résonne maintenant une clameur souveraine, qui vibre à l'écho des trompettes victorieuses. Quand, à la fin de la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, le chœur entonne: « Louange, et honneur, et gloire, et puissance à notre Dieu dans les siècles des siècles, » son chant a déjà l'essor des voix d'airain qui vont le redire (A). Si le Seigneur promet à son fidèle de briser « d'une main forte et secourable, le lien que la mort a noué puissamment », la mélodie resplendit au-dessus des paroles comme une fanfare de triomphe (B).



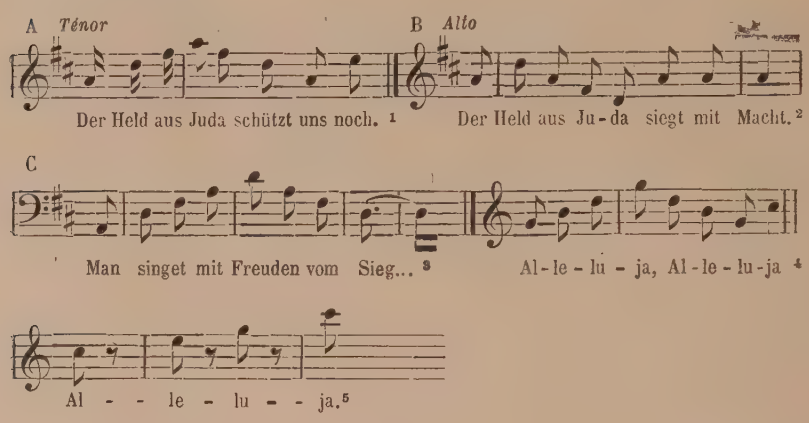
[1] Cantate *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss* (B. G. 134, XXVIII, p. 91).

[2] Les exemples B et C sont tirés du premier air de la cantate *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke* (B. G. 84, XX[1], p. 86 et p. 90).

[3] B. G. 21 (V[1], p. 50).

[4] Cantate *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott* (B. G. 127, XXVI, p. 157).

Les mêmes sonneries somptueuses annoncent l'approche du héros. La gloire des batailles gagnées y retentit, ainsi que l'alléluia des actions de grâce. « Le héros de Juda nous protège encore (A). Le héros de Juda triomphe avec puissance (B). On chante avec joie la victoire (C). *Alleluia.* » Ces phrases prennent toutes la même fierté, et se revêtent d'un éclat pareil.

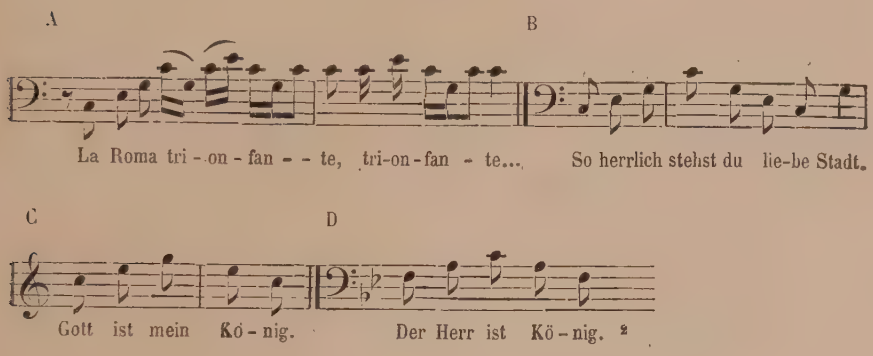


Les mots superbes revivent ainsi comme dans une musique de guerre stridente qui évoque des visions étincelantes.

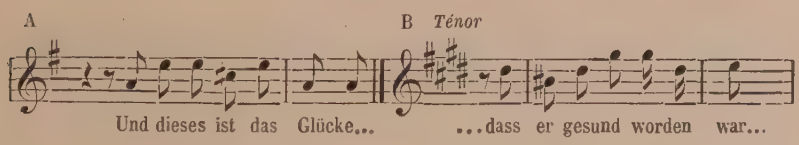
De semblables représentations sonores accompagnent les idées de majesté, de royauté. Dans la cantate écrite à Leipzig pour l'élection du conseil de la ville en 1723, Bach joint un grand arpège consonant à ces mots : « Tu t'élèves si magnifique, o chère ville ». Le début de la cantate faite pour le conseil de Mühlhausen, en 1708, offre un thème analogue, sur les premières paroles *Gott ist mein König* (Dieu est mon roi), motif qui reparaît encore dans la cantate *Lobe den Herrn, meine Seele,* sur ces mots : « Dieu est roi éternellement. »

1 Cantate *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (B. G. 178, XXXV, p. 262).
2 *Johannes-Passion* (B. G. XII[1], p. 106).
3 Cantate *Man singet mit Freuden* (B. G. 149, XXX, p. 266).
4 Cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, dernier chœur (B. G. 21).
5 Cantate *Jauchzet Gott in allen Landen* (B. G. 51, XII[2], p. 22).

Des formules semblables se trouvent dans la musique des contemporains de Bach[1]. Dans l'*Octavia* de Reinhard Keiser, opéra donné à Hambourg en 1705, Néron chante, avec accompagnement de deux cors de chasse, un air commençant par ces paroles : « *La Roma trionfante* ». En voici les premières mesures (A), que suivent les exemples tirés de Bach que je viens de signaler:

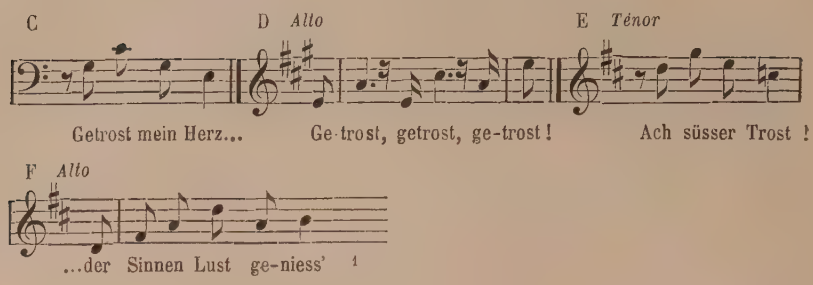


C'est encore par des motifs tirés de l'arpège de l'accord parfait que Bach exprime le bonheur calme, la guérison, la consolation, la jouissance profonde.

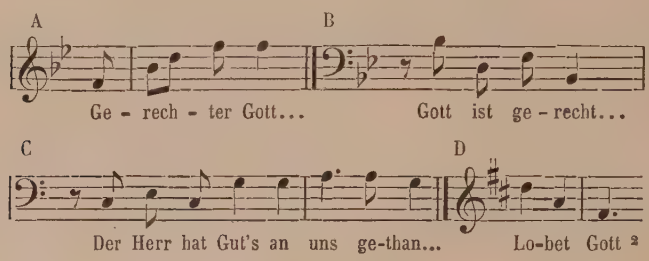


[1] Ces motifs de fanfares sont fréquents aussi, et significatifs, chez les maîtres du siècle précédent. J'ai déjà cité (p. 22) des motifs montants formulés en arpèges. On peut signaler encore un thème que Werner Fabricius joint aux paroles : « *Vicit leo de tribu Juda* » (*Geistliche Arien, Dialogen und Concerten*, 1662). Le recueil de Fabricius est précédé d'une approbation en vers latins de Heinrich Schütz.

[2] A. L'opéra *Octavia* est publié avec une préface de M. le Dr Max Seiffert, à la suite des œuvres de G. F. Händel éditées par la *Händel-Gesellschaft* allemande (*Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken.* — VI. *Octavia von Reinhard Keiser*. Leipzig, 1902, p. 21). B. Cantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* (B. G. 119, XXIV, p. 221). C. Cantate *Gott ist mein König* (B. G.) 71, XVIII, p. 3). D. Cantate *Lobe den Herrn, meine Seele* (B. G. 143, XXX, p. 59).



Ces thèmes limpides et forts sont si étroitement liés dans son esprit aux mots qui parlent de justice, de secours puissant, de salut, de joie et de louange, qu'il leur obéit soudain, et sans se lasser, dès qu'ils lui apparaissent. A peine ont-ils rayonné dans sa pensée que la mélodie s'illumine et s'ennoblit. « Dieu est juste..... Le Seigneur nous a fait du bien... Louez Dieu dans ses empires. »

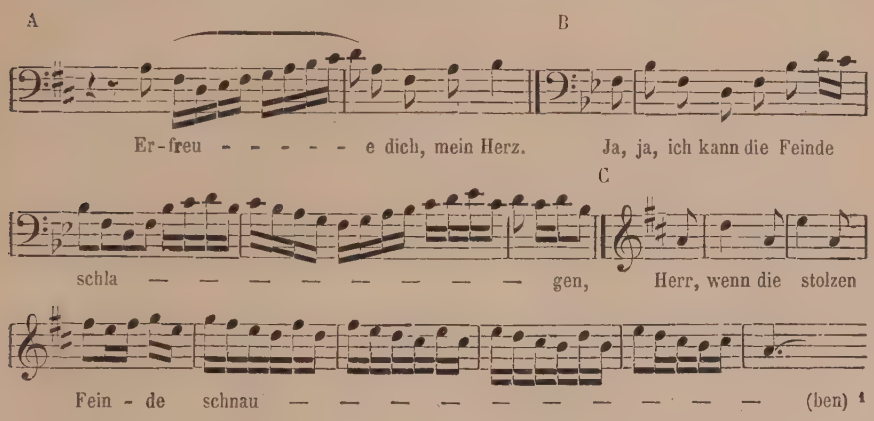


Une égale vigueur tonale se déclare dans les phrases où Bach déploie des traits diatoniques mêlés à des motifs

[1] A. Cantate profane *Weichet nur, betrübte Schatten* (B. G. XI², p. 85). B. Cantate *Wer Dank opfert, der preiset mich* (B. G. 17, II, p. 218). C. Cantate *Schau, lieber Gott* (B. G. 153, XXXII, p. 52). D. Cantate *Ich freue mich in dir* (B. G. 133, XXVIII, p. 67). E. Cantate *Warum betrübst du dich, mein Herz* (B. G. 138, XXVIII, 210). F. Cantate *Gott soll allein mein Herze haben* (B. G. 169, XXXIII, p. 185). On peut citer encore de nombreux passages où Bach associe des thèmes fondés sur l'accord parfait aux mots qui expriment la consolation. Ainsi dans le duo final de la cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (B. G. 58), dans le récit de basse de la cantate *Also hat Gott* (B. G. 68), etc.

[2] A. Cantate *Was soll ich aus dir machen, Ephraim* (B. G. 89, XX¹, p. 192). B. Cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* (B. G. 20, II, p. 310). Quelques mesures plus loin, les paroles *Gott ist gerecht* sont exprimées sur les notes *fa, la, do*, en progression montante, suivie du retour au *fa* initial. C. Cantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* (B. G. 119, XXIV, p. 231). D. Cantate *Lobet Gott in seinen Reichen* (B. G. 11, II, p. 5).

consonants. Là encore, la franchise et la persistance des formes modales dans le chant correspondent à des idées de libération, à des sentiments de joie violente. Par l'emploi exaspéré des ressources tonales, le compositeur va jusqu'à donner des représentations de la force altière et terrible. Un grand motif qui ébranle toutes les cordes du ton est joint à ces paroles : « Réjouis-toi, mon cœur, car maintenant la douleur qui t'a si longtemps oppressé disparaît. » Et c'est en organisant un thème de même sorte qu'il traduit : « Oui, je veux battre les ennemis... Quand les fiers ennemis sont haletants de rage... »



Toutes les forces de la tonalité agissent pour augmenter l'énergie de cette musique rude. Les notes se précipitent avec l'impétuosité rigoureuse d'un flot qu'on ne saurait détourner, ni éviter. Ces longues successions diatoniques occupent l'entendement et le contraignent. Notre oreille est trop bien façonnée à l'ordonnance de ces immuables séries pour y rester inattentive. Elle suit involontairement la chaîne serrée qu'elle reconnaît, et la parcourt tout entière. C'est un tourbillon de sons qui nous entraîne en des cercles prévus, irrésistiblement. Une fois happés, nous irons jusqu'où la vague nous roulera, sans nous ressaisir, pris dans le

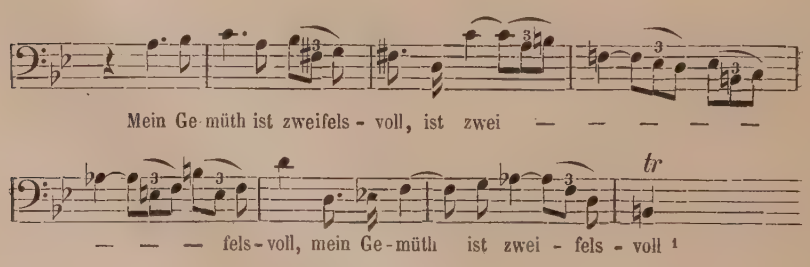
[1] A. Cantate *Süsser Trost, mein Jesus kömmt* (B. G. 151, XXXII, p. 10). B. Cantate *Selig ist der Mann* (B. G. 57, XII², p. 119). C. *Weihnachts-Oratorium* (B. G. V², p. 216).

remous des gammes. En même temps, les consonances martelées nous meurtrissent de leurs chocs attendus. Nous avons goûté cette plénitude qui fleurit soudain dans le motif de la joie, comme si nous y participions. Maintenant, les sonorités éclatantes nous harcèlent, et le torrent des vocalises nous étourdit. Nous nous sentons assaillis et asservis. Nous éprouvons que cette puissance dépasse notre mesure, qu'elle se développe en dehors de nous et contre nous. Loin de nous vivifier, elle nous accable. Ce n'est plus un secours, mais une menace.

*
* *

Autant Bach prodigue les thèmes clairs pour interpréter les sentiments de force, pour donner des images d'une vie puissante et bien ordonnée, autant il s'évertue à former des mélodies âpres et troublées, quand il veut traduire des sentiments d'incertitude, parler d'une vie douloureuse et accablée.

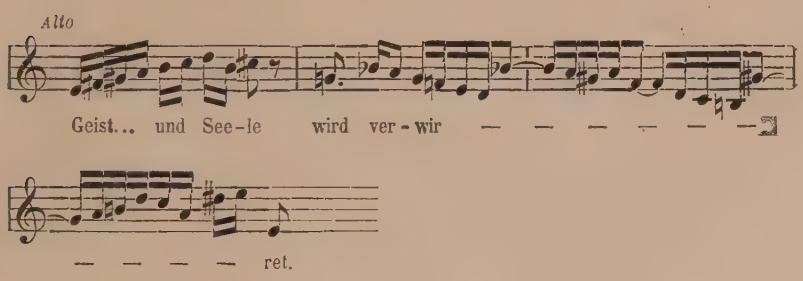
Nous avons vu que, par la déclamation obstinée du texte sur une seule note, il prétendait figurer des idées d'assurance, de fermeté inflexible. Pour représenter le doute, au contraire, il choisit de grands motifs errants, qui se déploient comme à l'aventure, et semblent déliés de toute règle tonale. « Mon âme est pleine de doute, peut-être vas-tu rejeter ma prière ». Dans cette phrase, il joint au mot *zweifelsvoll* (plein de doute), une vocalise où abondent les intervalles indécis et les modulations vagues.



[1] Cantate *Aerg're dich, o Seele, nicht* (B. G. 186, XXXVII, p. 129).

Même quand le texte ne lui permet que de les dire en passant, sans insister autant que dans le fragment que je viens de citer, il déplore les angoisses de l'âme incertaine par une musique tourmentée, aux intonations difficiles. On croirait volontiers que, pour éveiller sûrement l'anxiété de l'auditoire, il voulût lui donner en spectacle le péril du chanteur. Ainsi, dans l'air de ténor de la cantate *Es ist euch gut, dass ich hingehe*[1], dans l'air de ténor de la cantate *Ich glaube, lieber Herr*[2], dans l'air de ténor de la cantate *Mein liebster Jesus ist verloren*[3], il associe des quintes diminuées descendantes, dans la mélodie, aux paroles qui se rapportent à l'état de doute (*Zweifel, zweifelhaftig, Verzweiflung*).

L'égarement, la confusion, sont dessinés en traits hésitants et désordonnés. Une vocalise tortueuse est jointe à ces mots : « L'âme tombe dans la confusion, si elle te considère, ô mon Dieu »[4].



On peut rapprocher de cet exemple, tiré de la cantate *Geist und Seele wird verwirret*, faite vers 1731, un passage de la cantate *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*, composée vers 1713. Bach y décrit la marche désorientée de ceux qui se laissent entraîner sur les routes du

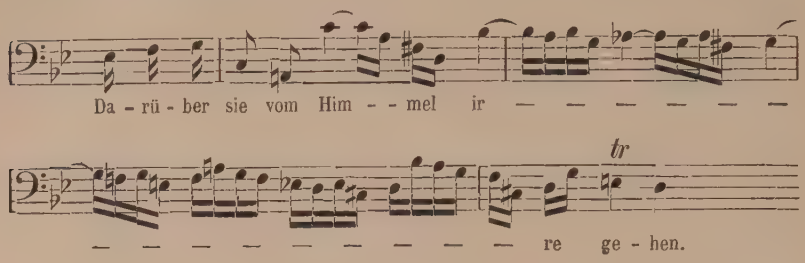
[1] B. G. 108 (XXIII, p. 211). Remarquons qu'ici, Bach donne trop d'importance à l'idée d'incertitude, et appuie avec exagération sur le mot *Zweifel*. Le sens de la phrase est en effet : « *Aucun* doute ne peut m'ébranler ».

[2] B. G. 109 (XXIII, p. 244).

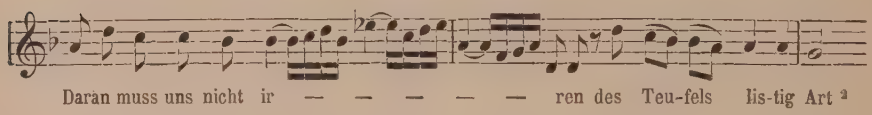
[3] B. G. 154 (XXXII, p. 61).

[4] B. G. 35 (VII, p. 193).

monde « qui pour eux tient la place du ciel, tandis qu'ils perdent le chemin du ciel »[1].



Ces élans contrariés, semblables à des coups d'ailes éperdus, cette agitation et ces heurts sont déjà dans la vocalise que Heinrich Schütz a tracée au-dessus du mot *irren* (tromper), en sa paraphrase du cantique *Von Gott will ich nicht lassen.* Voici la partie de soprano du trait, concerté avec la basse, qui se déroule sur ces paroles : « En cela, l'astucieuse industrie du diable ne doit pas nous tromper ».



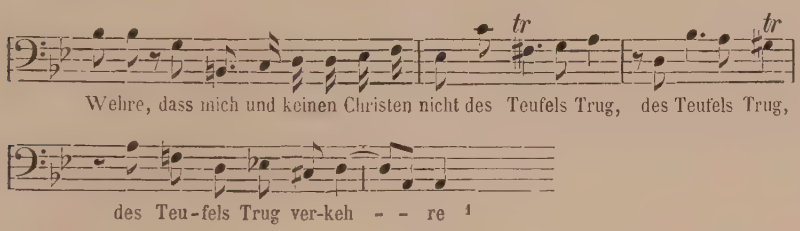
Le mouvement de cette vocalise flottante, ce rythme syncopé se retrouvent dans Bach. Les citations que j'ai données plus haut en témoignent. Il a donc pu emprunter à Schütz ces éléments de description. Mais il y a ajouté un coloris expressif que l'accumulation des intervalles altérés rend intense. Ces déformations de la tonalité troublent profondément. Une inquiétude particulière s'en dégage. Une sorte de douleur naît de ce bouleversement des rapports familiers à l'oreille. Elle en est continuellement surprise, et continuellement déçue. Chez la plupart des auditeurs, l'esprit reste incapable de coordonner ces impressions. Mais la suite leur en paraît étrange, et ils ressentent

[1] B. G. 18 (II, p. 246).
[2] *Symphoniae sacrae.* Zweiter Theil. (Éd. Spitta, VII, no 26).

l'angoisse de l'indéfini. Pour eux, ce désordre est à la fois rude et incompréhensible.

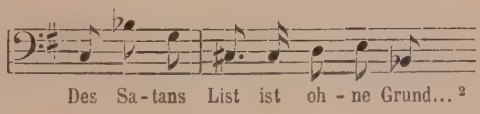
Aussi est-ce encore par le déchaînement de sons âpres que Bach symbolise les artifices du démon.

Pour dire l'insinuante perversité de Satan qui ruine soudain la paix de l'âme, il imagine des successions mélodiques brusques et insidieuses, dont l'accompagnement aggrave l'incohérence tonale. « Défends, ô bon père, que l'imposture de Satan ne me pervertisse, moi ni aucun autre chrétien », lisons-nous dans la cantate *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*, et Bach s'ingénie à imiter, en de perfides évolutions de notes, la ruse du pipeur d'âmes, au risque d'ajouter, par la défaite du chanteur, à la victoire du malin.



[1]

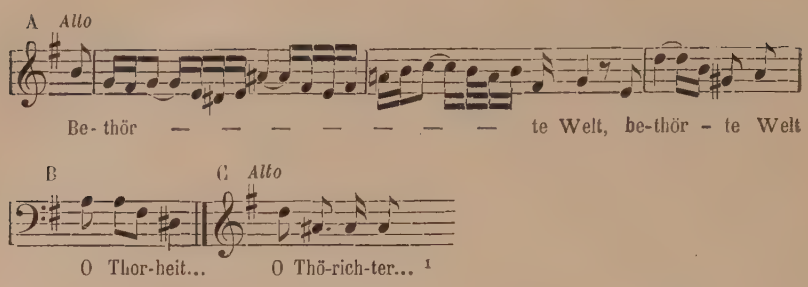
Dans la cantate *Mache dich, mein Geist, bereit*, il exprime, sur un large motif désaccordé, les paroles suivantes : « La ruse de Satan n'a pas de fond. »



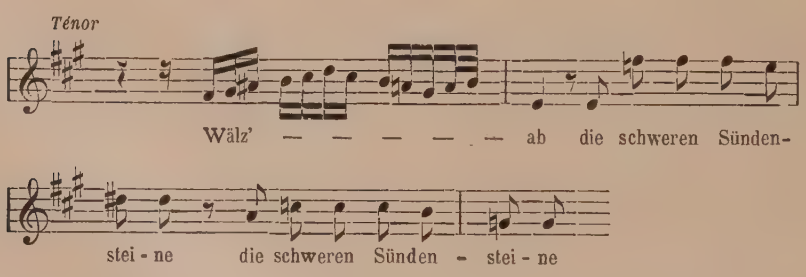
[2]

Les mots qui désignent la folie sont liés aussi à des formules mélodiques dissonantes. Ainsi dans la cantate *Was frag' ich nach der Welt*, les mots *bethörte Welt* (monde insensé) sont accompagnés d'un motif contourné, qui module par soubresauts (A). Dans la même œuvre (B) et dans la cantate *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit* (C), nous trouvons des exemples analogues.

[1] B. G. 18 (II, p. 240).
[2] B. G. 115 (XXIV, p. 128).



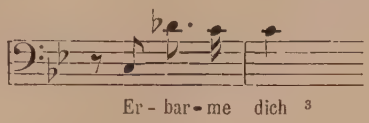
Les motifs de la douleur, de la misère, se rangent dans la même catégorie des motifs dissonants. Ils s'élèvent comme des cris de plainte et ressemblent aux appels d'une bouche désespérée. De vastes intervalles discordants bouleversent la mélodie, le chant se hausse d'un coup jusqu'à des notes stridentes, puis retombe comme à la fin d'un sanglot. Quand Bach songe aux «lourdes pierres du péché», qui oppressent l'âme chrétienne, et qu'il faut rejeter, le thème qu'il compose paraît jaillir directement de ses lèvres, pour dire sa compassion envers ses frères accablés et pour déplorer sa propre souffrance, le supplice de sa conscience inquiète. C'est un gémissement violent, tragiquement vrai. La voix y franchit plus d'une octave, par un déchirant écart de neuvième montante, que la répétition de la note fausse fait plus acerbe encore, et qui s'éteint dans une série descendante de demi-tons.



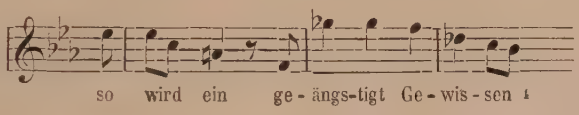
Cette citation est prise dans la cantate *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn* [2], que Ph. Spitta donne comme

[1] A et B. B. G. 94 (XXII, p. 111 et p. 115). C. B. G. 111 (XXIV, p. 18).
[2] B. G. 132 (XXVIII, p. 42).

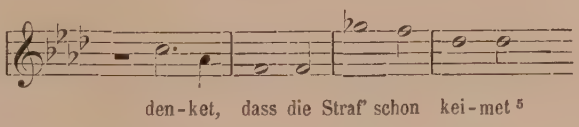
ayant été écrite pour le quatrième dimanche de l'avent (22 décembre) de l'année 1715[1]. Bach met ici en pratique le conseil donné par les vieux auteurs, au sujet des « intervalles exorbitants », dont ils approuvent l'emploi dans les passages dramatiques[2]. Reinhard Keiser note une pareille clameur de détresse dans la Passion, pour invoquer la pitié.



Dans l'air de soprano de la cantate *Herr, gehe nicht ins Gericht*, qui appartient à la série des cantates écrites de 1723 à 1727, se trouve encore une exclamation semblable sur ces mots : « C'est ainsi qu'une conscience pleine d'angoisses est déchirée par sa propre torture ».



Spitta voit dans cette phrase un souvenir de la Passion composée par Händel, sur le texte de Barthold Heinrich Brockes, vers 1716. En regard du passage écrit par Bach, il donne les mesures suivantes de Händel :



Le même motif paraît aussi lorsque Bach veut appuyer sur un mot qui contient quelque chose d'excessif. Ainsi,

[1] *Johann Sebastian Bach* (I, 1873, p. 550).

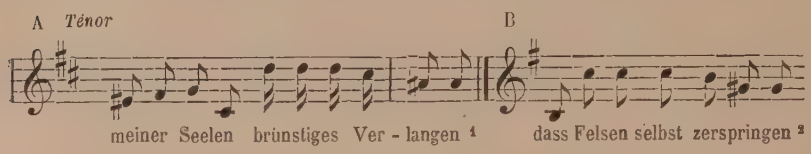
[2] Doni observe qu'on exprime parfaitement les plaintes entrecoupées par des intervalles durs et extraordinaires (*Della musica scenica*, 2e vol. des œuvres complètes, p. 35 du supplément).

[3] Cité par Bitter (*Beiträge zur Geschichte des Oratoriums*, 1872).

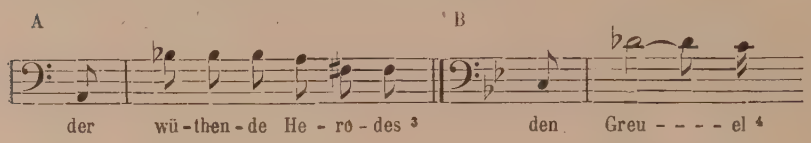
[4] B. G. 105 (XXIII, p. 135).

[5] Cité par Ph. Spitta (*Johann Sebastian Bach*, II, p. 258).

quand il parle d'un « désir ardent » (A), quand il parle d'un fait extraordinaire, comme de la « rupture subite des rochers eux-mêmes » (B).



Dans le douloureux et l'horrible, ce motif déchirant prend toute sa vigueur. Ainsi, pour dire la fureur d'Hérode (A) et pour exprimer l'abominable (B).



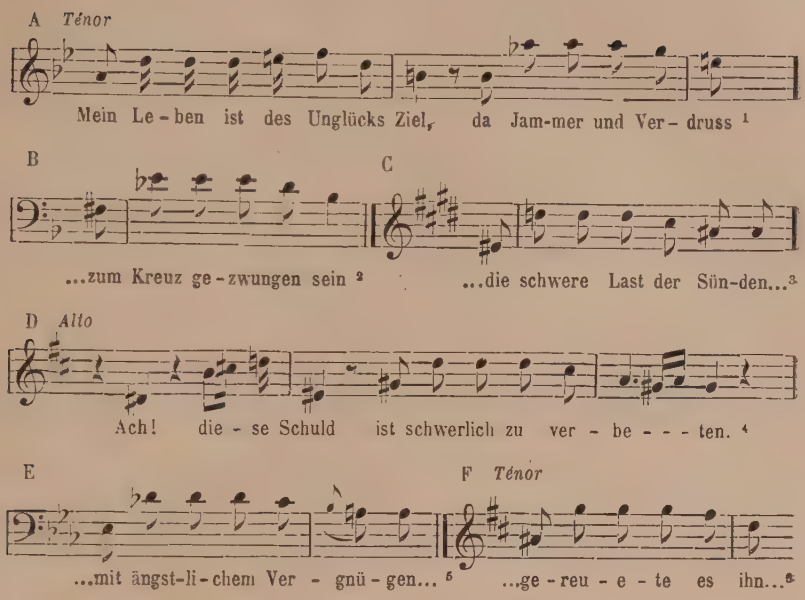
On rencontre fréquemment chez Bach des thèmes issus de ce grand motif de détresse. Des mouvements ascendants de septièmes ou d'autres intervalles dissonants remplacent l'élan de neuvième qui en marquait si rudement le caractère dramatique. Mais la répétition de la note altérée y subsiste. L'âpre motif surgit, toujours reconnaissable, quand le texte fait allusion aux douleurs de la vie (A), quand il est dit que « nous devons être crucifiés en notre chair et en notre sang » (B), quand « le fardeau pesant de nos fautes » nous est rappelé (C), quand le chanteur en évoque la pénible rançon (D), lorsqu'il s'écrie : « O mon âme, considère avec une amère jouissance... que ton souverain bien naît des douleurs de Jésus » (E). Il accompagne encore le récit du repentir désespéré de Judas (F).

[1] Cantate *Mein liebster Jesus ist verloren* (B. G. 154, XXXII, p. 64).

[2] Cantate *Leichtgesinnte Flattergeiste* (B. G. 181, XXXVII, p. 9).

[3] Cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (B. G. 58, XII[2], p. 140).

[4] Cantate *Es reifet euch ein schrecklich Ende* (B. G. 90, XX[1], p. 211). Voyez aussi le récitatif de ténor de la cantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (B. G. 25). La même rude exclamation figure dans un exemple cité par Heinichen; elle est jointe aux premières syllabes du mot *Tiranno* (*Neu erfundene und gründliche Anweisung* [*für den Generalbass*], 1711, p. 187).

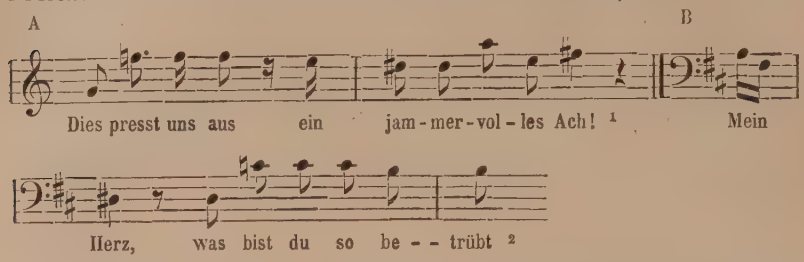


L'usage de cette plainte obstinée témoigne d'une remarquable tendance au réalisme. Dans le passage brusque du ton moyen ou même du registre sombre jusqu'aux notes aiguës, se reflète la modulation irrégulière d'une voix que l'émotion désaccorde soudain, qui monte d'un seul coup, et comme au hasard, articule quelques sons élevés, et fléchit aussitôt.

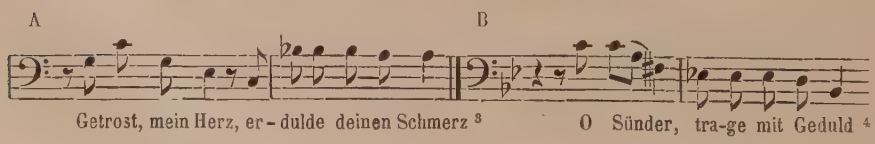
Parmi les variantes de ce thème de lamentation, on peut citer la fin du premier récitatif de ténor de la cantate *Wachet, betet*: « L'esprit est de bon vouloir, mais la chair est faible : cela nous arrache un soupir désolé ! » Sur ces dernières paroles, nous rencontrons une suite chromatique associée à la septième ascendante (A). Dans le second exemple que nous donnons ici, la conclusion est au contraire fort simple, et la phrase reste ainsi d'une expression

[1] Cantate *Herr wie du willst, so schick's mit mir* (B. G. 73, XVIII, p. 89).
[2] *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 215).
[3] Cantate *Wohl dem, der sich auf seinen Gott* (B. G. 239, XXVIII, p. 247).
[4] Cantate *Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust* (B. G. 170, XXXIII, p. 203).
[5] *Johannes-Passion* (B. G XII[1], p. 55).
[6] *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 174).

concentrée et discrète. Cet exemple est tiré du premier récitatif de la cantate *Der Friede sei mit dir* (B).



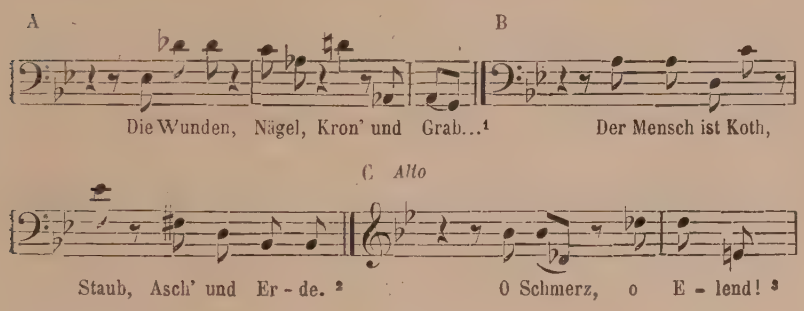
La même formule de chant est aussi mêlée à des textes qui conseillent la résignation. Là, elle est un peu adoucie, mais on y retrouve le trait caractéristique du motif, la répétition d'une note qui annonce une évolution de la tonalité. Ainsi, dans la cantate *Schau', lieber Gott*, après un dessin mélodique où la tonalité d'*ut* resplendit, la voix s'élève d'une septième, d'*ut* à *si bémol*, et répète cette dernière note, qui détermine une modulation en *fa*, sur les paroles : « Supporte patiemment ta douleur » (A). Dans la cantate *Ach, lieben Christen, seid getrost*, nous ne rencontrons plus que la dernière partie de cette figure de déclamation. La septième ascendante y fait défaut, mais la note sur laquelle la voix insiste complète une succession retombante de tierces mineures qui évoquent, en l'arpégeant, l'harmonie de septième diminuée. Enfin le groupe mélodique se résoud sur une cadence de *sol mineur* (B). Nous passons ainsi de l'incertitude à la précision tonale. Ce chant, d'abord troublé, puis assombri, s'accorde fort bien d'ailleurs avec des paroles qui convient à la patience, mais laissent deviner le découragement : « O pécheur, supporte avec patience les maux que tu t'es attirés par ta propre faute. »



[1] B. G. 70 (XVI, p. 349).
[2] B. G. 158 (XXXII, p. 143).
[3] B. G 153 (XXXII, p. 52).
[4] B. G. 114 (XXIV, p. 100).

L'emphase tragique des grands mots douloureux, la rudesse des imprécations bibliques, les plaintes exaspérées distendent la mélodie, l'écartèlent en vastes intervalles désordonnés. Le supplice et la mort du Sauveur, « les plaies, les clous, la couronne d'épines, le tombeau », sont chantés en une suite d'exclamations pleines de heurts et de contrastes (A). C'est dans un récit parsemé d'éclats rauques et de chutes sourdes que Bach exprime cette dure apostrophe : « L'homme n'est qu'ordure, poussière, cendre et fange » (B).

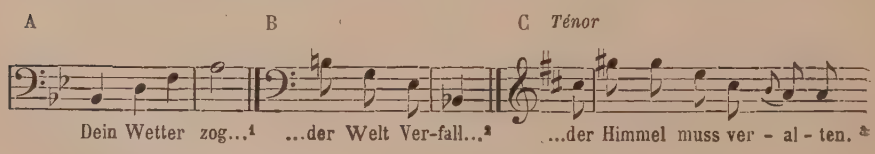
L'abattement, l'amertume, un sentiment de détresse irrémédiable apparaissent dans des gémissements où la voix tour à tour s'efforce et succombe, sur ces mots : « O douleur, ô misère ! » (C). Ici encore, comme dans les autres exemples, le trouble de la tonalité et les conflits de l'harmonie font le pathétique de cette déclamation tourmentée.



Quelquefois, au lieu de laisser errer la mélodie par sauts et par bonds, Bach en contient l'élan. Il ne l'interrompt plus par de soudaines explosions, mais la conduit, d'un mouvement continu, en suivant les degrés, aisés à franchir, des intervalles harmoniques les plus familiers aux chanteurs. Mais ces accumulations de consonances provoquent des discordes inattendues et redoutables. Le dernier terme de la progression éclate avec une subite violence, après la douceur des tierces accolées d'où il surgit. Et l'on découvre

[1] Cantate *Jesu, der du meine Seele* (B. G. 78, XVIII, p. 278).
[2] Cantate *Wer sich selbst erhöhet* (B. G. 47, X, p. 266).
[3] Cantate *Ich elender Mensch* (B. G. 48, X, p. 286).

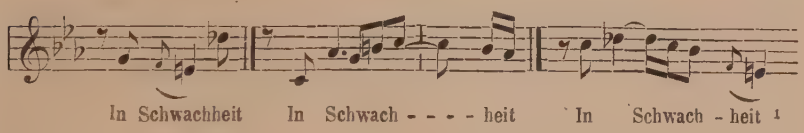
tout d'un coup l'étrangeté du motif, et le piège de ses prémisses, quand l'enchaînement des consonances se ruine dans une conclusion imprévue, qui déçoit brutalement et l'oreille et l'esprit. Voici le type de ces thèmes fallacieux. Aux sons de l'accord parfait, arpégé de la tonique à la quinte, succède, associée au même mouvement mélodique ascendant, une septième qui surprend comme une fausse note, et retentit longuement, dans un fracas de tempête. « Ton orage accourait de loin, » dit le texte (A). Un motif de constitution analogue, quant au déchirement tonal, mais de direction inverse, gronde sur les mots qui annoncent « l'écroulement du monde », au dernier jour (B). Dans un autre cas, Bach organise une série de trois tierces descendantes. Les deux premières forment l'arpège de l'accord parfait du mode mineur, tandis que la dernière éveille l'impression désagréable de l'octave incomplète. L'accentuation de la phrase rend plus sensible encore l'effet de cette cadence anormale que n'atténue point, d'ailleurs, l'appoggiature où la tierce finale se dissout. Les paroles sont : « Le ciel doit vieillir » (C).



Il est bon de remarquer ici que plusieurs des exemples que nous avons donnés page 34, et dans lesquels nous considérions seulement la direction du motif, présentent des relations dissonantes semblables à celle que nous venons d'étudier. Rappelons en particulier les thèmes du mépris et des ténèbres. Mais nous devons observer, de plus, qu'au jugement de Bach, la valeur significative des intervalles altérés est plus grande que celle de l'orientation ascendante ou descendante de la mélodie. Ainsi nous avons vu, dans le chapitre précédent, qu'il traduit volontiers l'idée de faiblesse

[1] Cantate *Schauet doch und sehet* (B. G. 46, X, p. 222).
[2] Cantate *Wachet, betet, seid bereit* (B. G. 70, XVI, p. 360).
[3] Cantate *Ich lasse dich nicht* (B. G. 157, XXXII, p. 129).

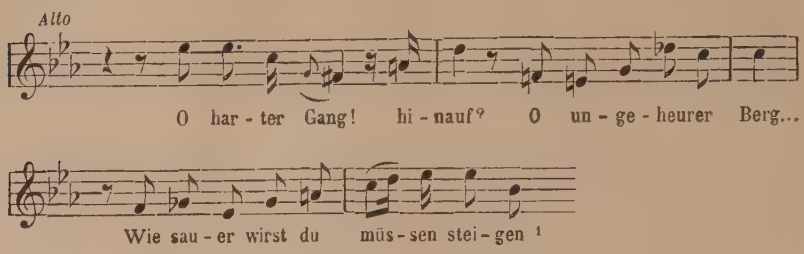
par un affaissement de la ligne sonore. Mais ce moyen d'expression ne lui suffit pas, et il y ajoute des intonations rugueuses. Il ne se contente pas, en effet, d'imaginer une peinture objective de la faiblesse, symbolisée par la chute du chant. Il veut encore, il veut surtout exciter la compassion pour cette faiblesse. Même la voix assombrie ne lui semble pas en parler avec assez de pitié. Il lui faut qu'elle lui semble larmoyante. Pour un accent mélodique émouvant, il sacrifie de bon gré l'élément descriptif, et il renonce au jeu familier des démonstrations. Ainsi, dans l'air d'alto de la cantate *In allen meinen Thaten*, ce n'est pas seulement l'épuisement de l'âme lasse de lutter qu'il imite en une suite de notes défaillantes, c'est aussi le regret de sa vigueur évanouie qu'il exhale en gémissements. Et nous y trouvons ainsi, pour le mot *Schwachheit* (faiblesse), trois motifs différents, qui n'ont de commun que leur amertume.



Il dédaigne également les minuties du pittoresque vulgaire au début de la cantate *Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem*, dès que le sentiment l'emporte sur la description. Des fragments de la gamme ascendante accompagnent, il est vrai, ces paroles, chantées par la basse: « Nous allons vers Jérusalem ». Mais, à la suite de cette longue progression symbolique, l'alto déclame douloureusement: « O rude voyage ». Et, sur ces mots, Bach ne cherche plus à désigner, par les procédés communs, la direction de cette montée de Jésus vers la ville où il sera jugé, mais à exprimer la douleur de l'âme chrétienne au souvenir du supplice de son Dieu. Ce n'est qu'après cette réflexion pleine de remords, et larmoyante, que Bach modèle de nouveau des traits ascendants, heurtés d'ailleurs, et aigris, pour le récit de ces

[1] B. G. 97 (XXII, p. 218 et pages suivantes). — Dans d'autres cas, il emploie la quinte augmentée pour exprimer la douleur âpre.

mots : « Là-haut ? O montagne atroce..... Comme il te faudra la gravir avec peine ! »



* * *

Ce n'est pas seulement dans ces violentes explosions de douleur et dans ces vastes plaintes que Bach bouleverse la tonalité. Il en brouille aussi l'ordonnance par des écarts moins apparents, et il en dérange le tissu avec un art plus caché. Loin de disjoindre la mélodie, il la resserre, contracte les intervalles et rapproche les accents. Au lieu de manier à grands gestes l'épée ardente qui éblouit et qui terrifie, il attise patiemment le feu obscur des dissonances secrètes.

Un simple début de choral, au chant uni, se transforme ainsi en un motif pathétique, par l'altération d'une seule note. Le degré inférieur de la quarte ascendante qu'il comprenait est haussé d'un demi-ton, et l'intervalle défiguré prend cette ambiguïté troublante qui effarouchait les maîtres de l'ancienne loi, inquiets de ne pouvoir ni le définir comme une tierce, ni le considérer comme une quarte[2]. Dans le choral *Nun komm, der Heiden Heiland*, Bach accepte maintes fois cette variante caractéristique, employée déjà par Heinrich Schütz[3]. Or, cette version déformée n'a pas été adoptée

[1] B. G. 159 (XXXII, p. 158).

[2] G. M. Artusi l'appelle un *intervallo deforme* (*L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica, ragionamenti dui. Seconda parte*, 1603, p. 9).

[3] *Sämmtliche Werke*, vol. VI, n° 20.

par Bach au hasard, et pour le seul renouvellement des modulations. Il est permis au contraire de reconnaître qu'en admettant ce changement au texte primitif, en l'utilisant dans son œuvre, il avait ressenti qu'on pouvait tirer de là une interprétation profonde du cantique de l'avent. Tandis que la poésie invoque la venue du «Sauveur des Gentils», la musique semble déjà, par cette phrase endolorie, lui prédire les souffrances qui l'attendent parmi les hommes, et la mort qu'ils lui feront subir. C'est un trait de la religion de Bach que ce besoin de rappeler, en même temps, la naissance du Christ, par laquelle commence son œuvre rédemptrice, et la mort sur la croix, qui marque l'accomplissement de sa mission. Ainsi, dans l'*Oratorio de Noël*, pour saluer l'arrivée de Jésus, il adapte la mélodie du choral de la Passion: «O chef sanglant, tête meurtrie», à ces paroles, généralement chantées sur un ton différent: «Comment dois-je te recevoir»[1]? C'est mettre, dès le premier moment, le calvaire en regard de la crèche. Le même sentiment se révèle, quand on compare le début altéré du choral de l'avent avec le thème du chœur de la *Matthäus-Passion*, où le peuple demande à grands cris que Jésus soit crucifié: «Lass ihn kreuzigen»[2]. Les mêmes idées sont ici associées. Devant le Dieu naissant qui lui apporte les promesses de la grâce, Bach ne peut oublier la rançon de la grâce, et le sacrifice du Dieu anéanti. Dans le chant qui appelle le Messie, il entend d'avance les voix qui retentiront autour du Christ condamné.

Si l'on se refuse à admettre cette interprétation, on la contestera sans doute à l'aide des arguments que voici. On objectera que la ressemblance des motifs allégués n'est pas absolue et que, même si leur parenté était indubitable, il serait encore téméraire de prétendre que cette similitude témoigne de la corrélation que l'âme pieuse de Bach aperçoit entre la venue du Messie sur la terre et sa mort douloureuse. On dira aussi que cette altération du choral de l'avent se rencontre fréquemment dans les œuvres des

[1] B. G V², p. 36.
[2] B. G. IV, p. 190.

prédécesseurs de Bach[1]. On ajoutera qu'elle se trouve dans le premier chœur de la cantate *Nun komm, der Heiden Heiland*, œuvre qu'il fit exécuter à Leipzig en 1714[2], quinze ans avant la *Matthäus-Passion*. On accordera tout au plus qu'en écrivant le chœur de la *Matthäus-Passion*, il se soit souvenu du choral, sous cette forme altérée, et l'on remarquera en passant que, dans le chœur correspondant de la *Johannes-Passion*, on peut démêler aussi une réminiscence du même choral, mais où il est évoqué sans transformation chromatique. Et l'on conclura que les correspondances poétiques et expressives que nous avons signalées entre les deux thèmes sont entièrement imaginaires.

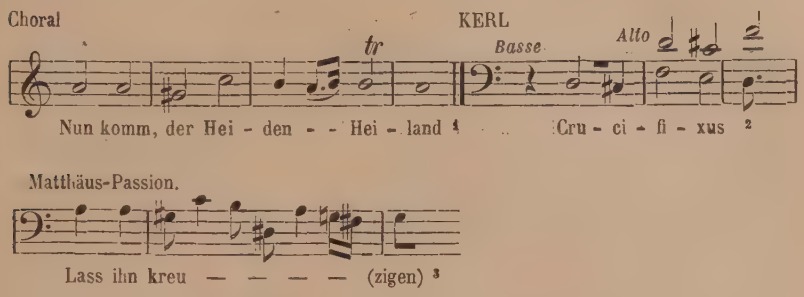
A cela nous opposerons que Bach ne trouble point la limpidité tonale des motifs empruntés aux cantiques, sans avoir d'intention significative. Or, cette version aigrie du choral n'est point justifiée par le texte qui exprime plutôt les joies de l'espoir que la détresse de l'attente. D'ailleurs le début de la cantate est traité dans un sentiment d'allégresse solennelle qui correspond bien à la forme d'ouverture française que Bach a choisie pour le composer. Mais cette plainte dans le thème s'explique parfaitement par une allusion passagère au crucifiement. Et notre opinion gagne en vraisemblance, quand on sait que, dans une messe de Johann Caspar Kerl (1627—1693), le *Crucifixus* est basé sur un sujet semblable à la variante du choral *Nun komm, der Heiden Heiland*. M. le Dr Max Seiffert a noté le parallélisme évident du thème de Kerl et du thème de la *Matthäus-Passion*[3]. J'estime, en me fondant sur les raisons alléguées plus haut, que, malgré la différence du rythme, le motif altéré du choral peut être rapproché de ces deux derniers. Si Bach ne l'a pas employé ici pour traduire des paroles qui se rapportent formellement au récit de la mort de Jésus, on conviendra toutefois qu'il ne l'a pas accepté sous cette

[1] Par exemple dans le choral pour orgue de Nicolas Bruhns (1665-1697).

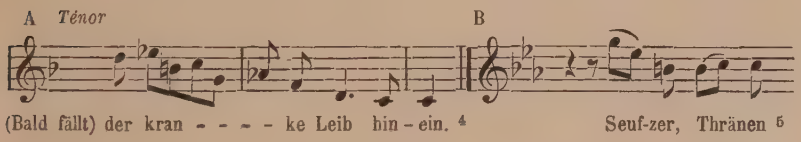
[2] Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach* (I, p. 500).

[3] *Geschichte der Klaviermusik. Herausgegeben als dritte, vollständig umgearbeitete und erweiterte Ausgabe von C. F. Weitzmann's Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur*. Leipzig, 1899, p. 389.

forme, sans une secrète intention d'évoquer le souvenir du crucifiement.



Le même intervalle de quarte diminuée, pris en descendant, donne un accent amer à la mélodie, dans l'air avec choral qui se trouve au début de la cantate *Ich steh' mit einem Fuss im Grabe* (J'ai déjà un pied dans la tombe), sur ces paroles : «Bientôt le corps malade y choit» (A). Dans l'air de soprano de la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, on le remarque, joint aux mots : «Soupirs, larmes...» (B).



On peut citer des exemples de l'usage expressif de cet intervalle dans les œuvres du XVIIe siècle. Ainsi, Carissimi se sert de cette relation confuse pour noter la plainte de la vraie mère dans le jugement de Salomon (A).

Johann Valentin Meder l'applique aux paroles : «Mon cœur est languissant» (B). Enfin Heinrich Bach le répète plusieurs

[1] B. G. 61 (XVI, p. 3).

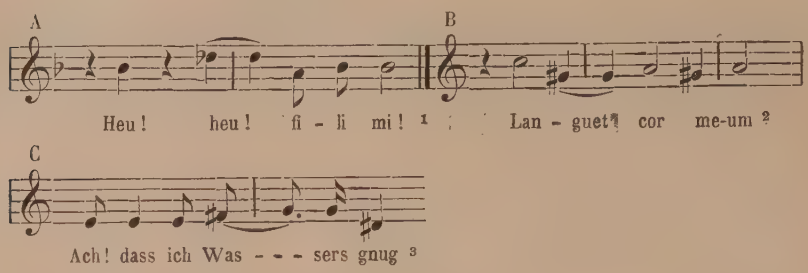
[2] Ce *Crucifixus* à quatre voix avec basse continue se trouve isolément dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Berlin (Ms. theor. 4° 160, folio 336).

[3] B. G. IV, p. 190.

[4] B. G. 156 (XXXII, p. 102).

[5] B. G. 21 (V[1], p. 14).

fois dans son motet: « Ah! puissé-je avoir assez de larmes pour pleurer mes péchés! » (C).



C'est en organisant le procédé de l'altération chromatique que Bach appareille ses chants aux poèmes de tristesse et d'effroi. Il laisse errer la mélodie parmi des tons déformés. Les phrases modulent étrangement et douloureusement. Les notes ne se groupent plus en dessins nets et familiers à l'oreille, et l'enchaînement coutumier des sons qui s'attirent est perverti. Au lieu de ces cadences retentissantes qui marquent le décours des airs joyeux, au lieu de ces évolutions claires, devinées à l'avance, le compositeur multiplie les mouvements tortueux et les successions disparates. Il se refuse aux dénouements prévus et travestit les figures attendues. Par la moindre atteinte, le moindre mélange, les consonances limpides et les gammes saines s'affligent de maux décevants. L'abaissement ou l'élévation d'un de leurs degrés suffit à les dénaturer. Malgré l'aigreur des quartes contractées que nous venons d'observer, la modulation des passages où elles se mêlent reste intelligible. Le trouble tonal y est limité à l'intervalle altéré, pris en lui-même, et une conclusion normale met bientôt fin à l'incertitude qu'il a suscitée. La corruption des tierces ruine plus profondément la tonalité. Diminuées, elles dégénèrent en secondes bâtardes qui rompent les séries modales

[1] Cette scène d'oratorio se trouve dans la *Continuatio Theatri musici seu sacrarum Cantionum pars secunda, quas aperuit Samuel Capricornus* (Bockshorn), Würzbourg, 1669.

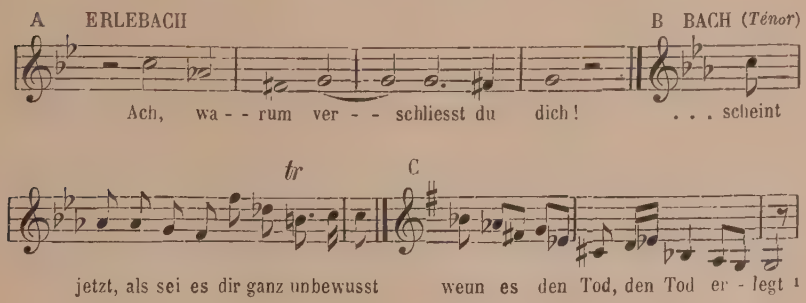
[2] Bibliothèque de Wolfenbüttel, recueil manuscrit de compositions religieuses (Ms. 294, n° XXX).

[3] Manuscrit de la bibliothèque d'Uppsala.

habituelles. Parfois, elles semblent reproduire, au milieu d'une phrase musicale, l'accent même d'un discours pathétique, et l'on croirait volontiers que le chant cesse pour faire place à une déclamation émue.

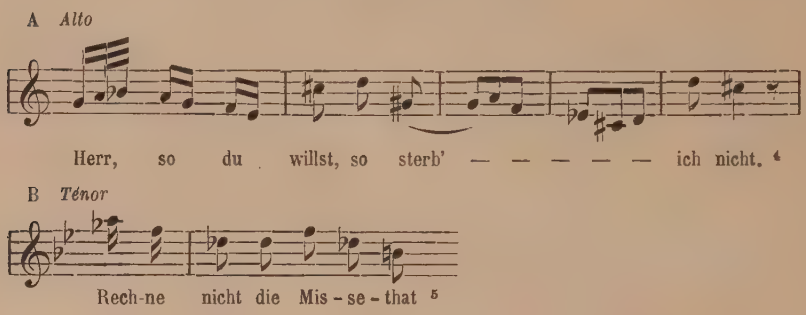
Dans les œuvres de l'un des maîtres allemands les plus expressifs de la fin du XVIIe siècle, Philipp Heinrich Erlebach, nous rencontrons l'usage des tierces amollies. A la fin de la seconde partie de l'air *Meine Seufzer*, avant la reprise, il y a recours, sur ces paroles : « Ah ! pourquoi te renfermes-tu ? » (A).

La cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, datée par Spitta de 1714, nous donne un exemple de l'amoindrissement de la tierce, dans l'avant-dernière mesure du récit de ténor qui se termine ainsi : « J'appelle, je crie vers toi, mais il semble maintenant que tu ignores ma douleur et ma plainte » (B). Dans un duo de la cantate *Alles, was von Gott geboren*, composée, d'après Spitta, pour le troisième dimanche de carême de l'année 1716 (15 mars), se trouvent aussi des tierces altérées. Elles sont jointes aux mots par lesquels s'achève une phrase où sont chantées les victoires promises au chrétien qui « porte Dieu fidèlement » dans son cœur. La mélodie s'assombrit, et la pensée du triomphe annoncé ne suffit pas à la maintenir dans la joie, quand le poète évoque les heures d'angoisse où la vie s'éteint : « Et il est enfin couronné, lorsqu'il paie son tribut à la mort » (C).



1 (A) Erlebach, *Harmonische Freude* (1697), n° XIV. (B) B. G. 21 (V^1, p. 16). (C) La cantate *Alles, was von Gott geboren* a passé tout entière dans la cantate *Ein' feste Burg*. La citation est prise dans cette dernière (B. G. 80, XVIII, p. 3;8).

Le trouble de l'âme, à l'idée de la mort, se reflète dans un motif semblable, à la fin de l'*arioso* qui précède l'air d'alto de la cantate *Alles nur nach Gottes Willen*. Ici encore, l'imagination de Bach est obsédée de figures funèbres, à la seule évocation du mot qui désigne le trépas, et il s'y arrête avec une complaisance douloureuse (A). Les tierces diminuées sont encore unies à des mots qui désignent des objets désagréables ou nuisibles, des actes mauvais, un état misérable (*Dorn*, épine[1]; *Flecken*, tache[2]; *Missethat*, méfait; *ärmer*, plus pauvre)[3]. Ainsi nous voyons Bach faire usage de la tierce diminuée, de *ré bémol* à *si* naturel, dans ce fragment de récitatif : « Seigneur, ne fais pas le compte des mauvaises actions qui t'ont courroucé » (B).

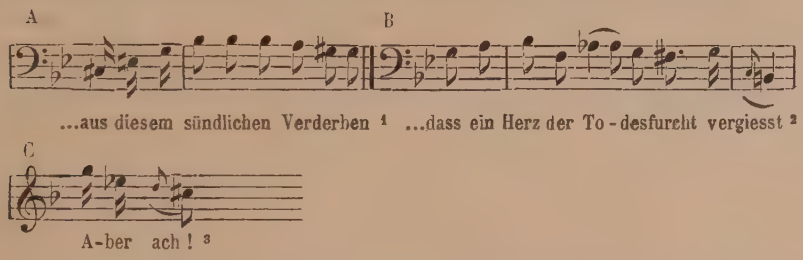


Poussés à l'extrême, ces procédés d'altération désagrégent entièrement les assises de la tonalité. Elle se fond dans l'indéterminé. L'uniformité du chaos chromatique submerge les séries caractérisées des gammes. Elles y disparaissent, et les limites des modes se diluent, comme dans un océan amer et brumeux. Les demi-tons se succèdent, défilent par groupes amorphes et s'écoulent indifféremment. A peine si le rythme et l'harmonie permettent de percevoir encore un certain ordre, dans la fuite de ce flot qui glisse égal et mêlé. L'entendement n'y reconnaît plus la logique habituelle de l'assemblage mélodique. Ces progressions indé-

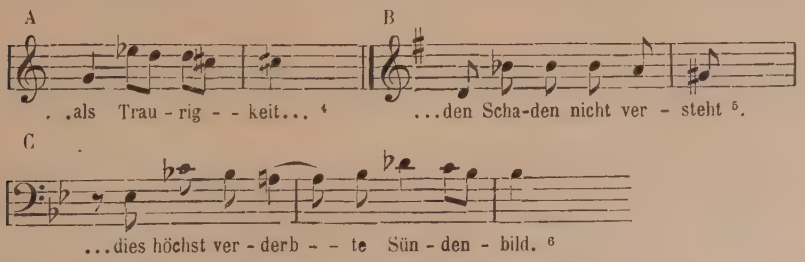
[1] Cantate *Alles nur nach Gottes Willen* (B. G. 72, XVIII, p. 75).
[2] Cantate *Wo soll ich fliehen* (B. G. 5, I, p. 137).
[3] Cantate *Süsser Trost, mein Jesus kömmt* (B. G. 151, XXXII, p. 10).
[4] Cantate *Alles nur nach Gottes Willen* (B. G. 72, XVIII, p. 70).
[5] Cantate *Jesu, der du meine Seele* (B. G. 78, XVIII, p. 274).

finies n'ont point, en effet, d'évolutions réglées ni de cadences nécessaires. On ne peut en prévoir le terme, elles mènent on ne sait où. Mais cette monotonie discordante, où l'esprit se perd, émeut profondément. Echelonnées selon une même direction, les notes chromatiques s'égouttent une à une, sans rien promettre, et sans rien décider. Elles semblent gouvernées par une fatalité obscure et désespérante.

Bach a toujours usé avec intention des motifs formés ainsi de sons voisins. Il les associe constamment à des paroles de signification douloureuse. Il les modèle d'ailleurs avec variété. Parfois la succession chromatique se réduit aux trois notes comprises dans l'intervalle d'un ton. Voici quelques spécimens de cette forme, joints aux mots «corruption du péché (A), crainte de la mort (B), hélas» (C).



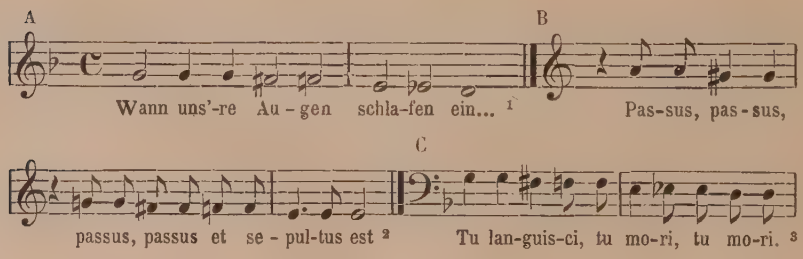
Nous trouvons aussi le même motif, précédé d'un grand intervalle montant, semblable à une effusion plaintive de la voix. Bach le fait entendre quand le texte évoque l'idée de tristesse (A), de dommage (B), de dégradation (C).



[1] Cantate *Ach, lieben Christen, seid getrost* (B. G. 114, XXIV, p. 101).
[2] Cantate *Erfreute Zeit im neuen Bunde* (B G. 83, XX[1], p. 66).
[3] Cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* (B. G. 20, II, p. 303).
[4] Cantate *Alles nur nach Gottes Willen* (B. G. 72, XVIII, p. 60).
[5] Cantate *Leichtgesinnte Flattergeister* (B. G. 181, XXXVII, p. 9).
[6] Cantate *Herr, wie du willst* (B. G. 73, XVIII, p. 102).

C'est également pour exprimer des sentiments de l'affliction, que Bach emploie le thème chromatique descendant, formé généralement des notes comprises dans l'intervalle d'une quarte. Par la signification qu'il donne à cette suite chromatique, par la fréquence des applications qu'il en offre, il se montre fidèle observateur des traditions expressives, établies au XVIIe siècle et respectées longtemps par les compositeurs. On rencontre en effet un nombre infini d'exemples de ce thème chromatique descendant, dans les œuvres de cette époque. C'est une formule caractéristique de lamentation, et on la répète à satiété. La puissance n'en diminue point, malgré l'excès de l'usage, et les musiciens, qui en savent l'efficacité certaine, ne cherchent pas au-delà

Heinrich Schütz adapte ce motif à la prière inquiète qu'il exprime dans un de ses petits concerts spirituels : « Quand nos yeux se ferment dans le sommeil, fais que notre cœur veille; étends sur nous ta main droite, de peur que nous ne tombions dans le péché et dans la honte » (A). Sebastian Anton Scherer établit sur le même thème le verset *Passus et sepultus est* dans le *Credo* de sa messe à cinq voix, la première des messes de son recueil de musique religieuse, publié en 1657 (B). Angelino Bontempi cite, dans son *Historia musica,* un fragment à cinq parties, où la même suite chromatique est exposée successivement par chacune des voix, et correspond à un texte douloureux (C).

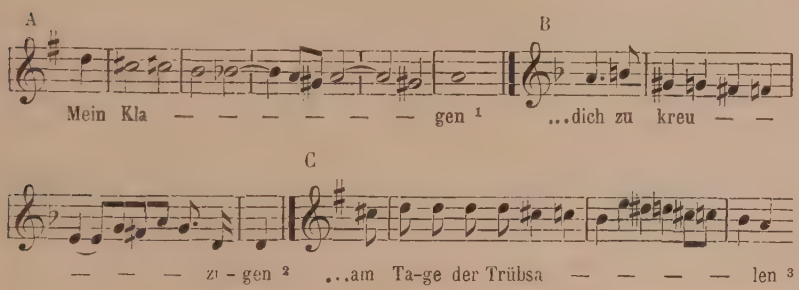


[1] *Kleine geistliche Concerte*, Zweiter Theil (1639), n° XI. Vol. VI de l'édition de Ph. Spitta, p. 117.

[2] *Missae, Psalmi et Motteti a 3, 4, 5 Vocibus cum Instrumentis.* Ulm, 1657.

[3] *Historia musica.... Perugia* 1695, p. 166.

Dans une composition, faite sur les paroles du cantique *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*, Nicolaus Adam Strunck (1640—1700) fait chanter sur une série de demi-tons descendants la fin de cette invocation : « Je crie vers toi, Seigneur Jésus-Christ, exauce ma plainte » (A). Händel exprime le verbe *kreuzigen* (crucifier) par un motif semblable, dans sa Passion selon saint Jean, écrite sur les vers de Christian Heinrich Postel (B). Johann Christoph Kridel, dans une œuvre publiée en 1706, accompagne de même ces mots: « Au jour des afflictions » (C).



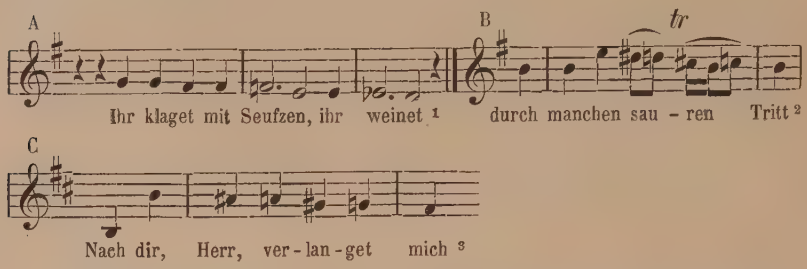
Le thème chromatique descendant paraît déjà dans la cantate *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen*, que Ph. Spitta considère comme la première cantate écrite par Bach qui nous soit conservée, et qu'il croit pouvoir vraisemblablement dater de 1704. Cette œuvre serait ainsi quelque peu antérieure aux compositions d'où les deux derniers exemples que je viens de citer sont tirés. Bach unit ce motif chromatique aux paroles : « Vous gémissez et soupirez, vous pleurez » (A). Dans une autre œuvre de sa jeunesse, la cantate *Gott ist mein König*, composée pour le changement du conseil de la ville libre impériale de Mühlhausen en Thuringe (4 février 1708), il transforme une phrase diatonique descendante du choral *O Gott, du frommer Gott* en suite chromatique, pour accompagner ces mots : « A travers maint rude passage » (B). La cantate *Nach dir Herr, ver-*

[1] Bibliothèque de Wolfenbüttel, Ms. 294, folio 87*a*.

[2] *G. F. Händel's Werke. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft*, IX, p. 15.

[3] *Neu eröffnetes Blumen-Gärtlein. .. componirt und verfertiget durch Joannem Christophorum Kridel, Organisten in Rumburg*, 1706.

langet mich, faite sans doute avant 1712, nous offre un autre exemple de l'emploi significatif du thème chromatique, qui sert à interpréter le désir avide et douloureux de l'âme enivrée de Dieu (C).

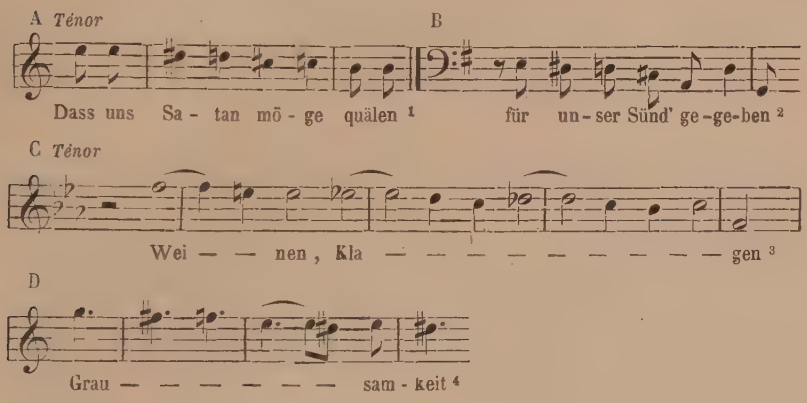


Ce motif dont la fonction expressive est déjà marquée si nettement dans les premières œuvres, se retrouve, avec le même caractère, dans un grand nombre de compositions de Bach. Il ne se lasse point de le redire en ses déplorations. L'amertume lui en est chère, pour elle-même, d'abord, et pour toutes les surprises d'harmonie qu'elle évoque. De plus, il juge que l'âpre séquence, devenue familière aux auditeurs, leur apporte des messages précis, et leur transmet clairement les intentions du poète et du musicien. Ainsi la prédilection tenace de Bach pour la formule chromatique provient à la fois de son pouvoir inépuisable de la renouveler, et de son assurance de la garder intelligible. Il est assez facile de présenter toute une série d'exemples qui nous montrent sa constance dans l'emploi significatif du thème chromatique, depuis sa jeunesse, comme nous l'avons vu, jusqu'à la dernière période de sa vie.

La cantate *Christen, ätzet diesen Tag,* destinée au jour de Noël de 1723, renferme un passage chromatique descendant qui correspond à la fin de cette phrase: «Ne permets jamais que Satan puisse nous torturer» (A). Dans la cantate *Christ lag in Todesbanden,* que Ph. Spitta rapporte avec vraisemblance au jour de Pâques (9 avril) de 1724, les basses du chœur chantent un court motif chromatique

[1] B. G. 15 (II, p. 160).
[2] B. G. 71 (XVIII, p. 13).
[3] B. G. 150 (XXX, p. 304).

sur les derniers mots de cette phrase : « Christ gisait dans les liens de la mort, livré pour nos péchés » (B). Les mots *Weinen*, *Klagen* (pleurs, plaintes), sont accompagnés par une succession analogue, mais plus développée, dans la cantate attribuée au dimanche *Jubilate* suivant, 30 avril 1724 (C). Quand le texte rappelle la cruauté de Satan, dans la cantate écrite pour la fête de Saint-Michel de la même année (29 septembre 1724), un fragment de la gamme chromatique descendante se fait encore entendre (D).

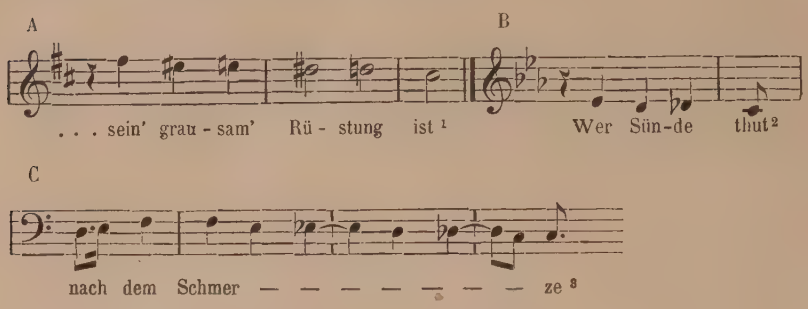


La rude suite mélodique paraît aussi dans la cantate *Ein' feste Burg ist unser Gott*, chantée sans doute pour la fête de la Réformation de 1730, quand on en arrive à ce passage du cantique où Luther évoque le souvenir du démon, ce « vieil ennemi pervers » dont la « cruelle armure » est faite de force et de ruse (A).

Quelques traits du même thème se rencontrent également dans la cantate *Widerstehe doch der Sünde* écrite probablement peu d'années après 1730[5]. Le mot « péché » y est illustré comme dans la cantate de Pâques, citée plus haut (B). Le motif est, d'autre part, complètement énoncé, sur le

[1] B. G. 63 (XVI, p. 106).
[2] B. G. 4 (I, p. 99).
[3] B. G. 12 (II, p. 65).
[4] Cantate *Es erhub sich ein Streit* (B. G. 19, II, p. 270).
[5] Spitta, *Johann Sebastian Bach*, II, p. 305.

mot « douleur », à la fin du premier duo de la cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, que Spitta estime avoir été composée pour le 4 janvier 1733 (C).



Cette succession typique se présente aussi à la fin du premier air de la cantate *Ich armer Mensch* que Spitta rapporte au 22e dimanche après la Trinité de 1731 ou 1732. Elle y est jointe à ces mots : « Moi, homme misérable » (A). D'autres œuvres de la même époque, postérieures à celle-ci de quelques années seulement, nous fournissent des exemples analogues. On en peut citer dans les cantates destinées, selon Spitta, au lundi de Pâques [4], et à la fête de l'Ascension de 1735 [5]. Bach y interprète étroitement les mots « affliction, détresse, angoisse et désolation ». Les cantates des années suivantes renferment des mouvements mélodiques de même volonté. Quand le texte évoque le souvenir de la mort de Jésus-Christ, dans la cantate *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, Bach renouvelle sa plainte accoutumée (B). Nous trouvons aussi une sorte de variation du motif chromatique descendant, appliquée aux paroles par lesquelles débute le premier chœur de la cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* : « Ah ! Dieu, combien de peines s'élèvent contre moi ! » (C).

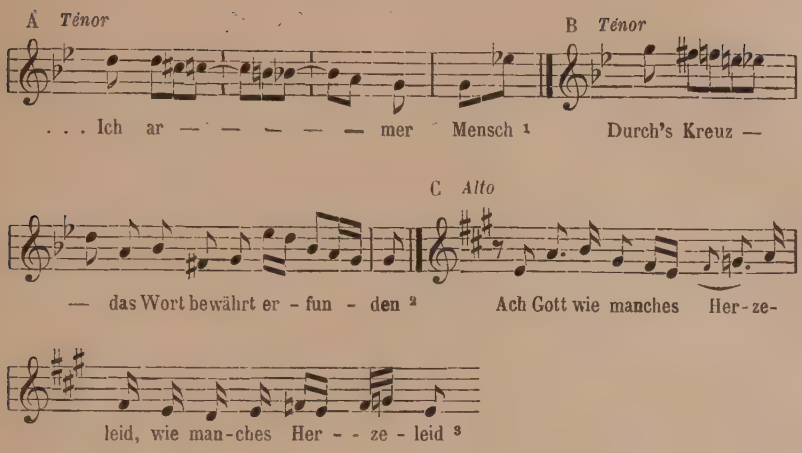
[1] *Ein' feste Burg ist unser Gott* (B. G. 80, XVIII, p. 346).

[2] B. G. 54 (XII², p. 68).

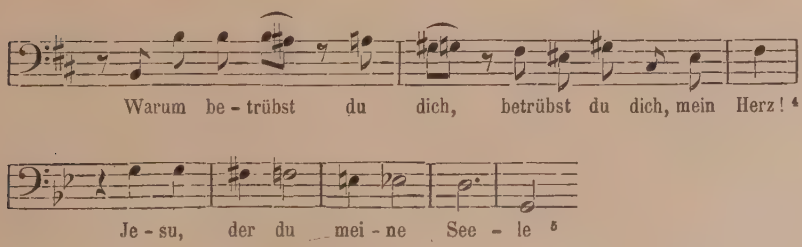
[3] B. G. 58 (XII², p. 139). Bach a écrit deux cantates sur ce choral. Celle-ci est la première.

[4] *Erfreut euch ihr Herzen* (B. G. 66, XVI, p. 181).

[5] *Gott fähret auf mit Jauchzen* (B. G. 43, X, p. 123).



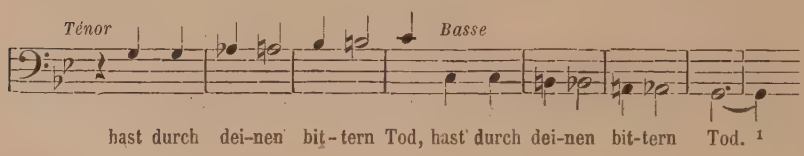
La cantate où Bach met en œuvre les trois premiers versets du cantique de Hans Sachs *Warum betrübst du dich, mein Herz*, et la cantate *Jesu, der du meine Seele* contiennent aussi la même formule expressive. Dans la première, elle paraît à la partie de basse, au début du premier chœur, sur ces mots: «Pourquoi t'affliges-tu, mon cœur?» (A). Dans la seconde, nous la trouvons employée dans l'accompagnement vocal des premiers vers du choral du poète Johann Rist (1607—1669): «Jésus, toi qui as, par ta cruelle mort, arraché mon âme à l'enfer et l'as tirée de la détresse» (B).



[1] B. G. 55 (XII², p. 80).
[2] B. G. 2 (I, p. 70).
[3] B. G. 3 (I, p. 75).
[4] B. G. 138 (XXVIII, p. 200).
[5] B. G. 78 (XVIII, p. 258).

*
* *

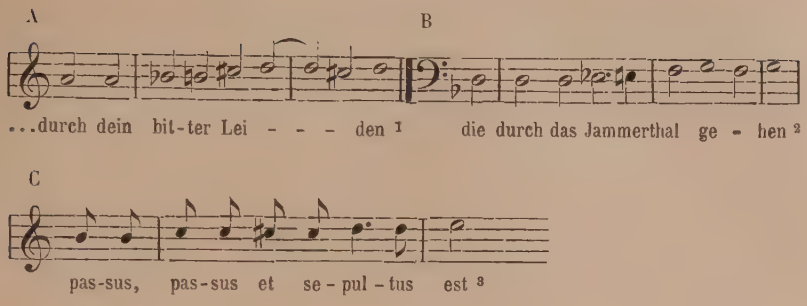
Dans le même chœur où ce dernier exemple est choisi, paraît un autre motif, formé des mêmes éléments que le motif dont nous venons de constater, par de nombreuses citations, le sens expressif invariable. Mais, dans ce nouveau dessin chromatique, contrairement à ce que nous venons de voir, la succession des demi-tons se fait du grave à l'aigu. Ici, cette transformation reste sans influence sur la valeur significative du motif. Nous le voyons en effet joint aux mêmes paroles que le thème chromatique descendant. Bach semble affirmer ainsi que, pour lui, le caractère douloureux de cette suite mélodique provient surtout de l'âpreté des demi-tons conjoints, et que la direction du dessin n'y a qu'une importance secondaire. L'alto, puis le ténor exposent le thème chromatique ascendant, sur les mots «par sa cruelle mort», paroles que la basse répète aussitôt en les chantant selon la série inverse des degrés chromatiques.



[1]

Cette équivalence expressive des motifs chromatiques tracés vers l'aigu ou vers le grave est souvent acceptée par les compositeurs du XVIIe siècle. Ainsi Schütz ébauche le thème chromatique ascendant, quand le texte énonce des idées pénibles, par exemple au souvenir de la passion de Jésus-Christ (A), ou à propos de «la vallée de larmes» (B). Scherer agit de même, et, tout en édifiant le *passus* que j'ai cité plus haut sur le motif chromatique descendant, il y répète aussi le motif ascendant, sinon intégralement, du moins de manière assez distincte pour témoigner qu'il lui accorde la même signification qu'au premier (C).

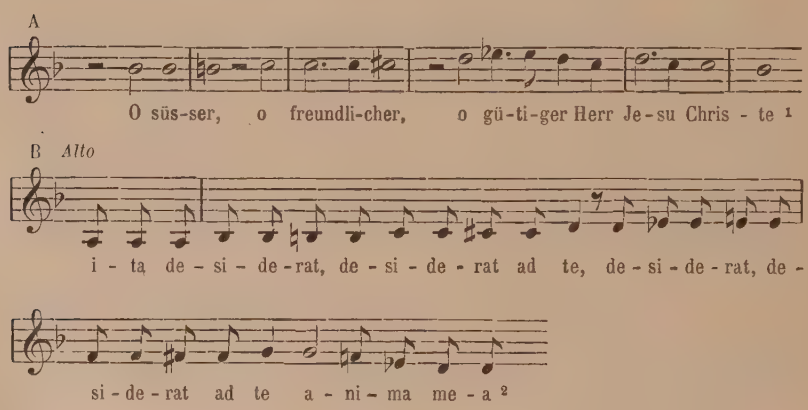
[1] B. G. 78 (XVIII, p. 258).



Bien que les compositeurs du XVIIe siècle emploient souvent le motif chromatique ascendant comme un reflet du thème inverse, sans lui attribuer une signification particulière, et encore qu'ils se plaisent à mélanger ces deux dessins sur un même texte, par des jeux faciles du contrepoint, il faut cependant se garder de croire que cette identité d'acception est générale et complète. Malgré ces confusions renouvelées, et quelle que soit la fréquence de cette équivoque, le motif ascendant possède cependant un caractère propre, à cause de sa direction même. Les maîtres de ce temps ne sacrifient point aisément le symbole que leur propose la direction des lignes musicales, orientées vers les sommets, ou attirées aux profondeurs. Sous les dehors d'une tristesse commune, chaque formule conserve ainsi une qualité déterminée. Pour faire reconnaître plus aisément, dans cette langue pleine d'allusions, le mécanisme des images et l'apprêt ingénu des intentions et des correspondances, il serait avantageux d'emprunter au style des peintres d'emblêmes et des ouvriers de fictions dont l'ingéniosité florissait à la même époque dans l'art et dans les lettres. On y comparerait volontiers ces deux thèmes à deux figures allégoriques de l'affliction, revêtues des mêmes voiles de deuil, et meurtries des mêmes douleurs. Mais l'une d'elles, accablée, se courbe déjà vers la tombe, tandis que l'autre élève obstinément ses regards vers le ciel. La première fléchit sous le faix d'amertume, elle

1 *Sämmtliche Werke*, VI, p. 30.
2 *Ibid.*, VIII, p. 112.
3 *Missa prima* (à cinq voix), 1657.

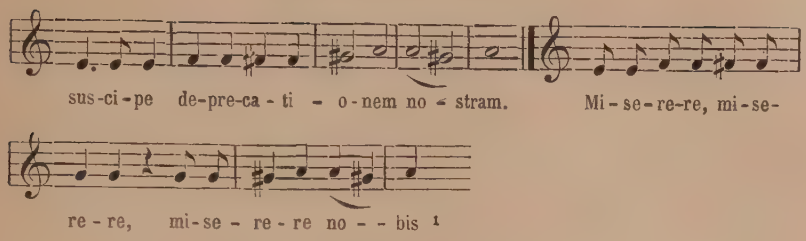
s'abandonne, et ne se relèvera point. La seconde n'a pas désespéré : elle résiste encore et n'a pas renoncé à la vie. C'est ainsi que l'un des deux thèmes nous annonce plus distinctement la défaite de l'âme, écrasée par la souffrance, et que l'autre nous représente plutôt le réveil de l'âme, stimulée par la souffrance. Sa prière passionnée, l'ardeur croissante de ses désirs se manifestent dans l'âpre montée de la voix qui s'exalte lentement, comme par un effort de supplication. Heinrich Schütz associe déjà de telles progressions à des requêtes acharnées, à des litanies éperdues, ainsi, au début de cette invocation pleine de tendresse: « O doux, ô aimable, ô bon Seigneur Jésus-Christ» (A). Il choisit une mélodie de même caractère, dans le petit concert spirituel *Quemadmodum desiderat cervus*, sur ces mots : «*Ita desiderat ad te anima mea*» (B).



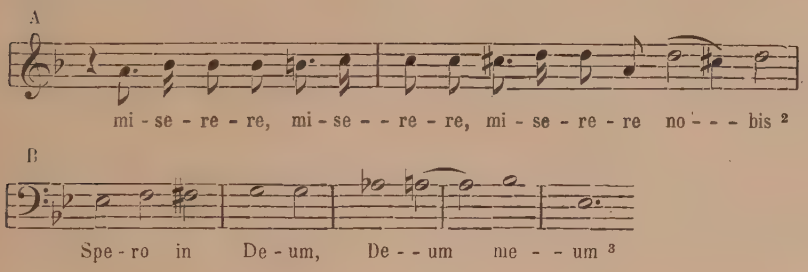
Dans la troisième messe du recueil qu'Andreas Hammerschmidt publia en 1668, un motif chromatique ascendant est joint à ces paroles : «*Suscipe deprecationem nostram*» (A). Dans la dixième messe, le même thème, plus rigoureusement formé, est chanté sur les mots «*Miserere nobis*» (B).

[1] *Kleine geistliche Concerte. Erster Theil* (1636), nº 4. (Vol. VI de l'édition Spitta.)

[2] *Kleine geistliche Concerte. Zweiter Theil* (1639), nº 30 (Même volume de l'édition moderne).



Samuel Bockshorn (*Capricornus*) formule de même le *miserere nobis*, dans l'*Agnus* de la première messe de son *Opus aureum*, édité en 1670 (A). Dans la seconde partie de son *Theatrum musicum*, parue l'année précédente, il ordonne une pareille suite de demi-tons sur les mots : « *Spero in Deum meum* » (B).



Comme ces compositeurs, Bach reconnaît bien souvent une valeur déterminée au motif chromatique ascendant. Une habitude de son esprit, que nous avons déjà pu observer, semble encore se révéler ici. Nous avons remarqué plus haut que, pour lui, la direction de la mélodie vers le registre grave de la voix s'accorde bien souvent avec des idées de faiblesse, de dépression, de chute, de tombeau, de nuit. Les chants qui tendent vers les notes élevées lui servent au con-

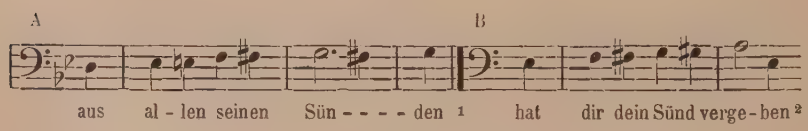
[1] *Andreae Hammerschmidii Missae* V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII *et plurium vocum, tam vivae voci quam instrumentis variis accommodatae, Dresdae*, 1668.

[2] *Opus aureum missarum quae ad sex, decem et duodecim tonos redactae, cum Basso ad Organum, nunc prima editione prodierunt, per Samuelem Capricornum, Serenissimi Ducis Wurtemberg Chori musici directorem. Francofurti*, 1670.

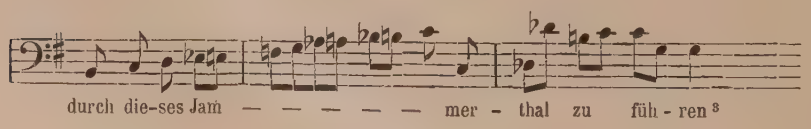
[3] *Continuatio Theatri musici, seu sacrarum cantionum pars secunda, quas aperuit Samuel Capricornus... Herbipoli...* 1669.

traire à désigner des idées heureuses, et correspondent à des textes qui parlent de force, de joie, de lumière. S'il combine ces données élémentaires de son langage musical avec les suites chromatiques qui évoquent constamment l'idée de douleur, il en résulte que ce concept immuable subit cependant des interprétations diverses, et passe par des modalités opposées. Il obtient ainsi des symboles réciproques. Le motif de la douleur irrémédiable devient, par inversion, le thème de la douleur qui sera consolée; au lieu de dépeindre l'affaissement dans le mal, la mélodie symbolise la rédemption, l'ascension ardue vers le bien.

Les témoignages de cette symétrie dans l'expression sont précis et assez abondants. Quand il est dit, dans la cantate *Aus der Tiefe*, composée en 1707, que «le Seigneur rachètera Israël de tous ses péchés», Bach exprime cette idée d'affranchissement et de purification au moyen du motif chromatique ascendant (A). Dans la cantate *Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende*, écrite entre 1723 et 1727, d'après Ph. Spitta, quand il compose sur ces mots : «Le Seigneur t'a pardonné ta faute» (B), il traduit de même l'idée de rémission.



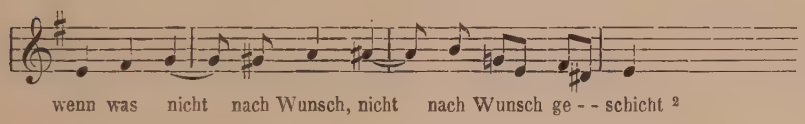
Il use encore de ce procédé pour interpréter la fin de cette phrase, dans la cantate *Gelobet seist du, Jesu Christ*: «Le fils de Dieu vient vers toi, pour te conduire jusqu'à son trône, en traversant cette vallée de larmes» (A).



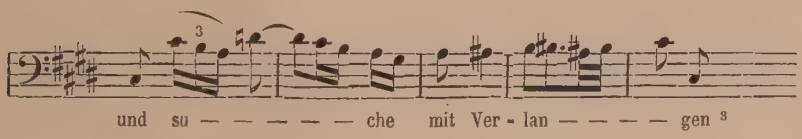
[1] B. G. 131 (XXVIII, p. 25).
[2] B. G. 28 (V, p. 260).
[3] B. G. 91 (XXII, p. 25).

Ce dernier exemple contient une amplification évidente d'un passage analogue de Schütz, accompagnant un verset de psaume où est énoncée la même idée de marcher dans la vallée de larmes, en ayant le ciel pour but[1].

Bach retrouve également les accents de Heinrich Schütz et de ses contemporains pour dire les peines de l'âme en proie au désir. Comme eux, il module sa plainte degré par degré. Elle s'élève à chaque demi-ton plus déchirante et plus instante. Le souvenir inconscient de quelqu'une de leur œuvres, dont son imagination s'était nourrie, survit peut-être dans la musique associée par lui à ces mots, «selon tes vœux», dans un air d'alto de la cantate *Nimm, was dein ist*, air qui commence ainsi: «Ne murmure pas, ô cher chrétien, si quelque chose n'arrive pas selon tes vœux».



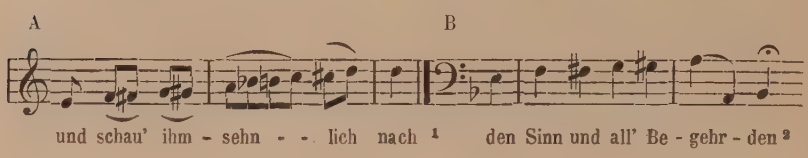
Une suite chromatique ascendante est jointe de même aux paroles «avec désir», dans l'air de basse de la cantate *Ich geh' und suche mit Verlangen*.



Ce thème du désir impatient se développe encore au cours d'un air de la cantate *Gott fähret auf mit Jauchzen*, écrite, selon Spitta, pour la fête de l'Ascension de l'année 1735[4], quand l'alto chante: «Je regarde vers lui avec un ardent désir» (A).

[1] Dans le psaume 84 (*Sämmtliche Werke*, vol. VIII, p. 112).
[2] B. G. 144 (XXX, p. 83).
[3] B. G. 49 (X. p. 313).
[4] *J. S. Bach* (II, p. 550).

La partie de basse d'un choral à quatre voix, par lequel se termine la cantate *Herr Christ', der ein'ge Gottessohn*, écrite entre 1735 et 1744, comprend aussi le motif chromatique ascendant, quand les paroles expriment l'intention de tourner vers le Seigneur l'âme, tous ses désirs et ses pensées (B).



[1] B. G. 43 (X, p. 124).
[2] B. G. 96 (vol. XXII).

CHAPITRE TROISIÈME

LA FORMATION RYTHMIQUE DES MOTIFS

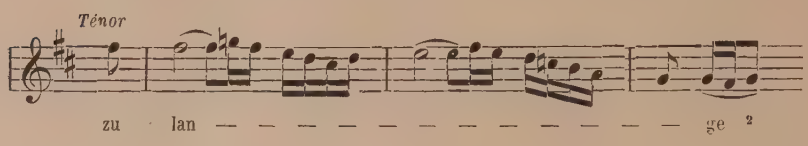
Les notes tenues. — Les traits rapides. — Le rythme de l'énergie. — Les motifs alourdis et entravés. — Les motifs allégés. — Souplesse rythmique des thèmes d'accueil. — Les mouvements uniformes. — La marche, la course, la fuite. — Les mouvements interrompus. — Les soupirs. — La déclamation entrecoupée. — L'imitation de la nature dans les motifs de l'angoisse et dans les motifs du rire.

Dire qu'une note est élevée, qu'un son est grave, c'est parler par image. Mais dire qu'un motif est lent, ou qu'il est rapide, c'est reconnaître un fait. De toutes les allusions offertes aux compositeurs qui cherchent à traduire, dans le langage de la musique, des idées exprimées par des mots, les allusions au concept de la durée sont les plus légitimes, en ce sens du moins qu'elles sont les plus justes. Elles se rapportent en effet à une propriété certaine de la musique, art soumis au temps et modérateur du mouvement.

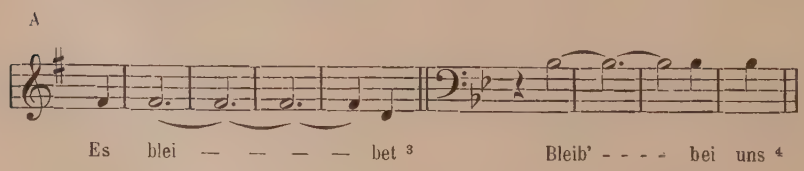
Les anciens maîtres se sont servis avec complaisance des interprétations exactes que ces affinités leur permettaient. Ils ont même abusé de cette exactitude, et l'on trouve des exemples où le texte littéraire est transposé en musique avec une enfantine précision. Ainsi, dans un chapitre de son traité *El Melopeo*, où il affirme que « l'imitation, par le chant, du sens de la lettre, orne grandement la composition », Pedro Cerone propose en modèle un passage d'un motet à cinq voix de Palestrina, tiré du cinquième livre dédié au cardinal Bathori, passage dans lequel, sur le mot *longa*, les cinq voix tiennent en même temps une note ayant la valeur de la figure appelée *longa*, la longue[1].

[1] *El Melopeo y Maestro, Tractado de Musica theorica y pratica.* Naples, 1613. L. XII, C. 5, p. 665.

Bach n'a pas cette vaine minutie d'expression. La nomenclature musicale, telle qu'il l'apprit dans sa jeunesse, lui aurait certes encore fourni les éléments de semblables jeux d'esprit[1]. Mais il se contente d'observer, d'une manière générale, le précepte dont Cerone présente une application étroite. Il se garde bien d'inviter l'auditeur à résoudre des calculs propres tout au plus à réjouir les écoliers. Mais, en répudiant ce qui, dans ce procédé, paraît puéril et reste étranger à l'effet artistique, il en admet cependant le principe, qu'autorise la pratique de la déclamation naturelle. Ainsi, sur le mot *lange*, longtemps, il fait chanter une ample vocalise, mêlée de notes tenues, et l'étend sur plus de deux mesures.



Il joint constamment des sons prolongés aux paroles qui éveillent des idées de continuité, de persistance. La signification des verbes *bleiben*, rester (A), *warten*, attendre (B), *halten*, tenir (C), *stehen*, se tenir debout (D), *bestehen*, demeurer ferme (E), se reflète habituellement dans le chant, comme en témoignent les exemples que voici, et qu'il serait d'ailleurs facile de multiplier.

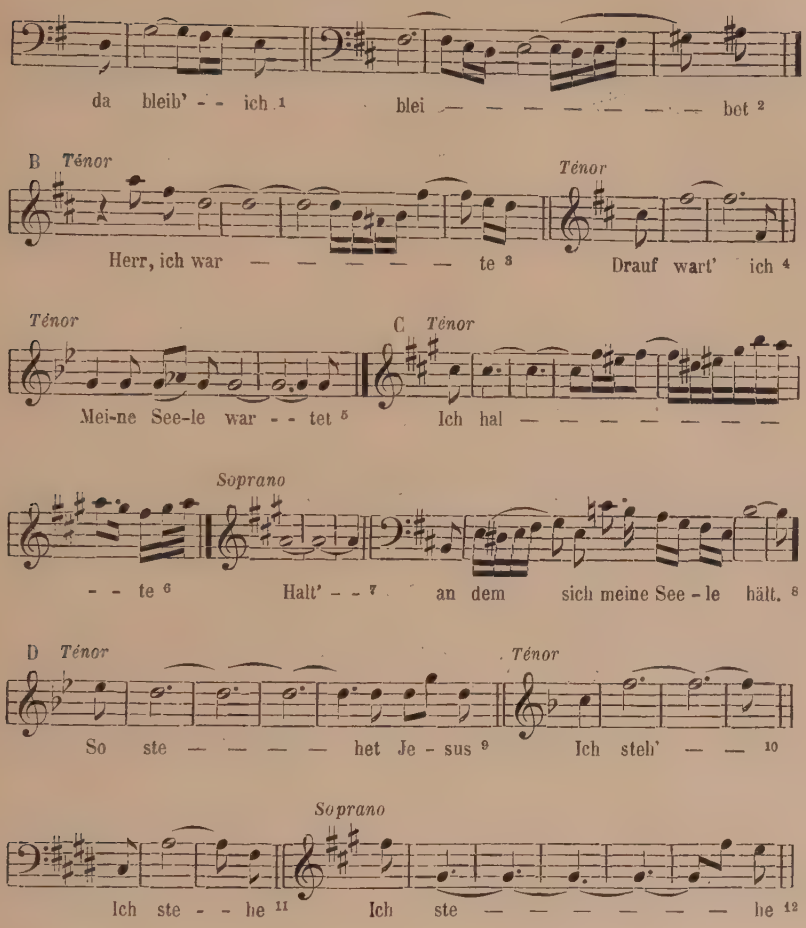


[1] Ainsi Johann Rudolff Ahle énumère les valeurs de notes, de la *maxima* à la *subsemifusa*, dans sa *Brevis et perspicua Introductio in Artem musicam*, publiée en 1673.

[2] Cantate *Du Hirte Israël, höre* (B. G. 104, XXIII, p. 108).

[3] Cantate *Ein' feste Burg* (B. G. 80, XVIII, p. 376).

[4] Cantate *Bleib' bei uns* (B. G 6, I, p. 155).



[1] Cantate *Der Friede sei mit dir* (B. G. 158, XXXII, p. 150).

[2] Cantate *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen* (B. G. 123, XXVI, p. 59).

[3] Cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* (B. G. 60, XII², p. 175).

[4] Cantate *Was willst du dich betrüben* (B. G. 107, XXIII, p. 198).

[5] Cantate *Aus der Tiefe* (B. G. 131, XXVIII, p. 20).

[6] Cantate *Ich lasse dich nicht* (B. G. 157, XXXII, p. 123).

[7] Cantate *Halt' im Gedächtniss Jesum Christ* (B. G. 67, XVI, p. 217).

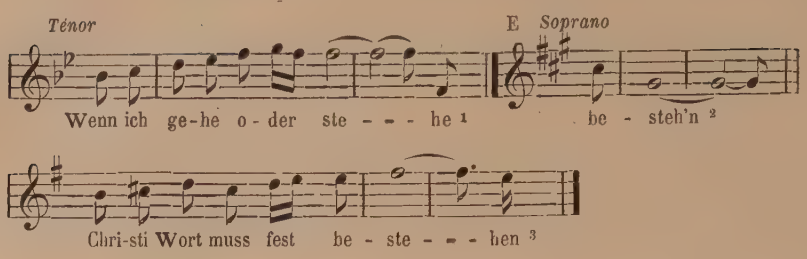
[8] Cantate *Was frag' ich nach der Welt* (B. G. 94, XXII, p. 106).

[9] Cantate *Jesu, der du meine Seele* (B. G. 78, XVIII, p. 277).

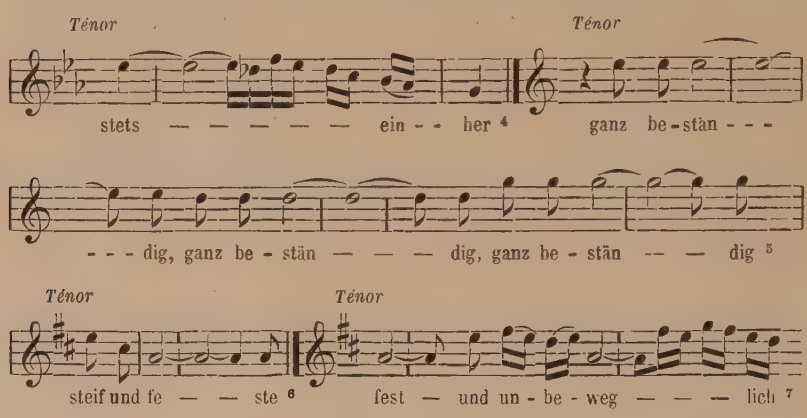
[10] Cantate *Ich steh' mit einem Fuss im Grabe* (B. G. 156, XXXII, p. 101).

[11] Cantate *Ich geh' und suche mit Verlangen* (B. G. 49, X, p. 338).

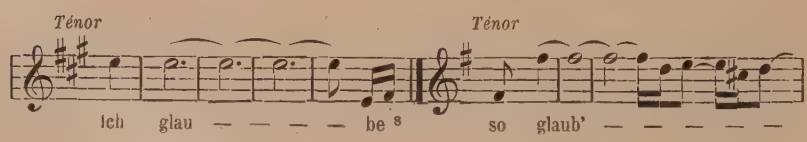
[12] Cantate *Man singet mit Freuden vom Sieg* (B. G. 149, XXX, p. 290).



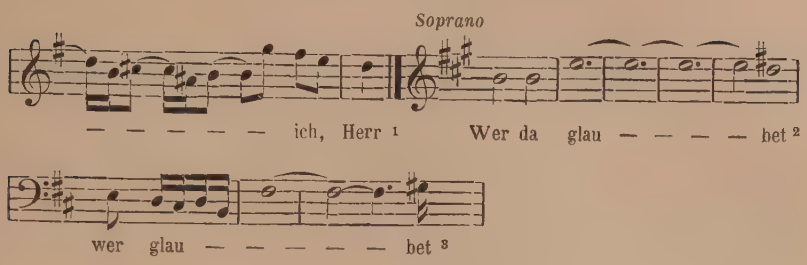
Bach retient également le chanteur sur les adverbes *stets*, *beständig* (constamment), *fest* (fermement)..



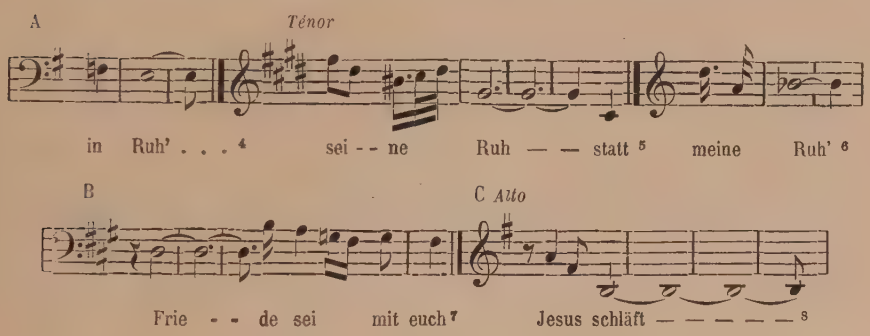
La même image musicale est associée à l'idée de la foi qui doit rester inébranlable.



[1] Cantate *Wo gehest du hin* (B. G. 166, XXXIII, p. 111).
[2] Cantate *Ich geh' und suche mit Verlangen* (B. G. 49, X, p. 326).
[3] Cantate *Wachet, betet* (B. G. 70, XVI, p. 351).
[4] Cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss* (B. G. 21, V[1], p. 17).
[5] Cantate *Gott ist mein König*, 1708 (B. G. 71, XVIII, p. 51).
[6] Cantate *Was willst du dich betrüben* (B. G. 107, XXIII, p. 199).
[7] Cantate *Ich hab' in Gottes Herz und Sinn* (B. G. 92, XXII, p. 51).
[8] Cantate *Es ist euch gut, dass ich hingehe* (B. G. 108, XXIII, p. 213).



Les mots qui expriment le repos sont aussi prolongés. Ainsi *die Ruhe*, le repos (A), *der Friede*, la paix (B), *schlafen*, dormir, (C), sont articulés sur des notes tenues.



Martin Luther représente la mort comme un sommeil, dans son cantique *Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.* On pourrait dire que la même comparaison reparaît dans les mélodies de Bach. Elles semblent s'assoupir, s'attardent en de larges épanouissements de la voix, quand le texte parle au compositeur du repos infini de la tombe. S'il veut traduire ces mots : « Que ne suis-je déjà mort », il termine la phrase musicale qui les accompagne par une note sombre

[1] Cantate *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* (B. G. 74, XVIII, p. 132).

[2] Cantate *Wer da glaubet und getauft wird* (B. G. 37, VII, p. 264).

[3] Même cantate (B. G. VII, p. 280).

[4] Cantate *Der Friede sei mit dir* (B. G. 158, XXXII, p. 148).

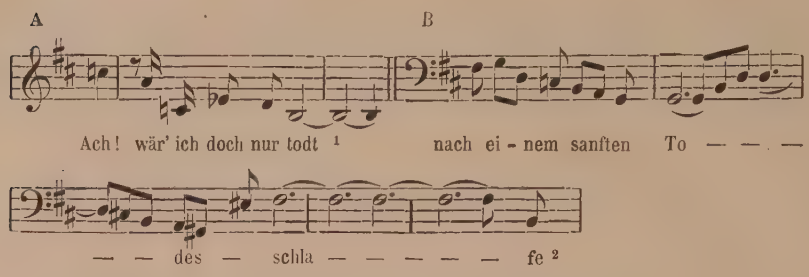
[5] Cantate *Liebster Gott, wann werd' ich sterben* (B. G. 8, I, p. 227).

[6] Cantate *Schau', lieber Gott* (B. G. 153, XXXII, p. 50).

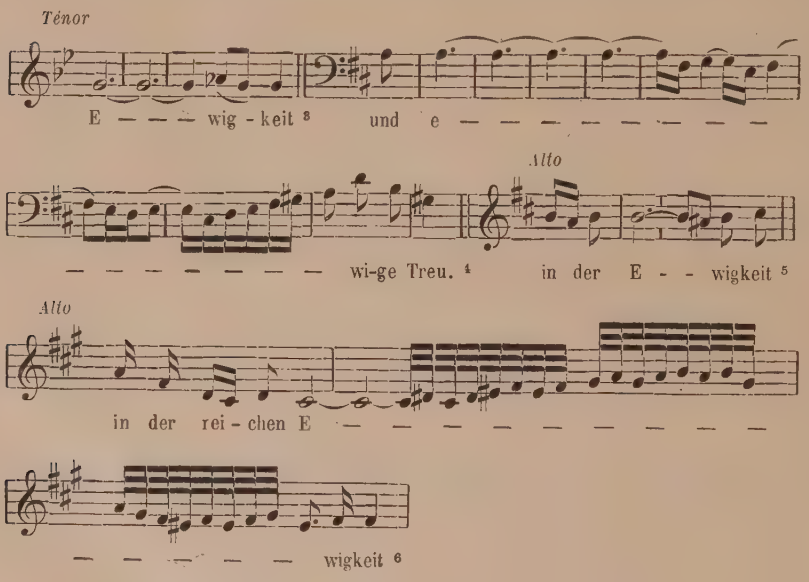
[7] Cantate *Halt' im Gedächtniss Jesum Christ* (B. G. 67, XVI, p. 236).

[8] Cantate *Jesus schläft, was soll ich hoffen* (B. G. 81, XX[1], p. 3).

qui résonne longuement (A). Il déploie avec complaisance une vocalise lente, au rythme qui berce, et la fait suivre d'une tenue de durée considérable, lorsqu'il veut peindre la longue paix du sommeil de la mort (B).



Enfin Bach a coutume de retenir le chanteur sur la syllabe accentuée des mots qui expriment l'idée d'éternité.



1 Cantate *Warum betrübst du dich, mein Herz?* (B. G. 138, XXVIII, p. 203).

2 Cantate *Du Hirte Israël* (B. G. 104).

3 Cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* (B. G. 20, II, p. 304). Cf. la traduction musicale du mot *ewig* à la page 303 du même volume.

4 Cantate *Erfreut euch, ihr Herzen* (B. G. 66, XVI, p 191).

5 Cantate *Es ist euch gut, dass ich hingehe* (B. G. 108, XXIII, p. 228).

6 Cantate *Barmherziges Herze der ewigen Liebe* (B. G. 185, XXXVII, p. 112).

Il est inutile d'augmenter le nombre de ces citations, prises dans des œuvres qui appartiennent à toutes les périodes de la vie de Bach[1]. Il convient cependant de rappeler, par quelques indications, que l'emploi des notes soutenues, pour accompagner les paroles qui expriment des idées de durée prolongée, fut d'un usage fréquent au XVIIe siècle et au XVIIIe. Ainsi Johann Wolffgang Franck, dans l'opéra *Diocletian* (1682), fait rester indéfiniment le chanteur sur le mot *beständig*[2] et, dans une autre œuvre, il place une tenue sur le mot *Ewigkeit*[3]. Johann Christoph Kridel, dans son *Neu-eröffnetes Blumen-Gärtlein*, publié en 1706, appuie aussi sur le mot *beständig*[4]. Johann Hugo Wilderer laisse la voix s'étaler sur l'impératif *dormi*[5], dans une sorte de berceuse adressée à l'enfant Jésus. Dans une pièce de caractère analogue, J. W. Franck s'étend sur la première syllabe de *schlafen* pendant plusieurs mesures[6]. Le même mot est illustré semblablement par Johann Kuhnau, dans la cantate *Ich hebe meine Augen auff*[7].

* * *

C'est encore par des tenues que Bach interprète l'idée de résistance. Il interrompt la suite mesurée du chant par des notes accentuées à contretemps, qui contrarient le

1 Le même procédé sert à Bach pour exprimer les mots *harren* et *hoffen* (espérer), dans les cantates 21 (deuxième chœur), 131 (deuxième chœur) et 104 (air de basse), et le mot *verlangen* (désirer). Voir la cantate *Selig ist der Mann* (B. G. 57, 2e air de soprano) et le premier air de Phébus dans *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* (B. G. XI[2]).

2 Dans l'air de soprano *Süsseste Hoffnung*.

3 *Arien aus den beyden Opern von dem erhöhten und bestürzten Cara Mustapha*, 1687 (26).

4 Voir le premier air.

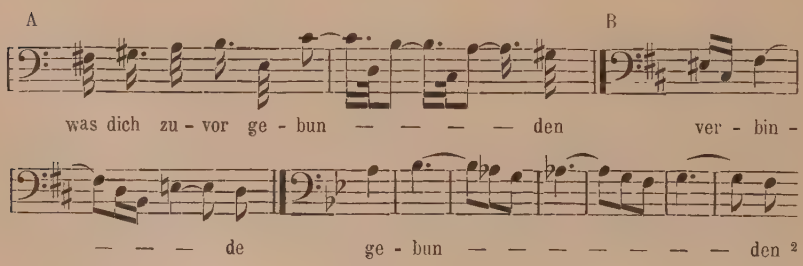
5 *Modulationi sacre a due, tre e quattro Voci e Violini.*

6 Recueil manuscrit de Wolfenbüttel (294), n° 19.

7 *Psalm CXXI. Ich hebe meine Augen auff, a alto solo, 2 Violini, Violone con Organo, di Joh. Kuhnau* (Bibliothèque de la ville de Leipzig, n° 118). — Voyez aussi le recueil de M. Gletle : *Expeditionis musicae Classis prima* (1667). Il emploie des notes tenues pour traduire *O quam longa* (n° XVI) et *prolongaverunt* (n° IX).

mouvement, se dressent comme des obstacles au milieu du courant sonore, le heurtent et le détournent. Le rythme, syncopé, se traîne péniblement. L'élan mélodique des motifs est brisé par des arrêts imprévus, et ils prennent une allure chancelante, à la fois incertaine et accablée, semblable à la démarche d'un homme enchaîné. Cette image autorise la représentation des mots *liens*, *lier*, par des notes liées en groupes rythmiques qui entravent la progression attendue des phrases chantées. Il serait donc injuste de ne voir dans cette traduction qu'un jeu de mots, formé par allusion aux définitions de la musique. Johann Mattheson applique ce procédé, au début de sa Passion, dans le chœur: « Pour me délivrer des liens de mes péchés, Jésus est enchaîné »[1].

Bach emploie cette figure maintes fois avec intention. Nous en rencontrons l'usage dans la cantate *Der Himmel lacht, die Erde jubiliret*, sur les paroles: « Ce qui t'a auparavant enchaîné » (A). La même forme rythmique paraît encore dans la cantate *Ein' feste Burg* (B), dans la cantate *Ich habe genug* (C), alliée à des mots de signification équivalente.

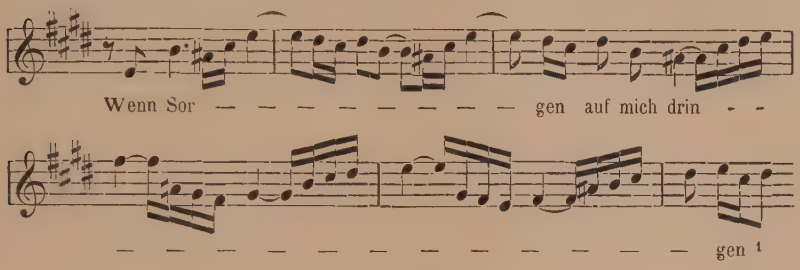


Une semblable hésitation du rythme caractérise les motifs par lesquels Bach veut dépeindre l'accablement de l'âme que l'inquiétude possède. Nous avons un exemple développé de cette interprétation de la douleur obsédante dans la première version de la cantate *Ach Gott, wie manches*

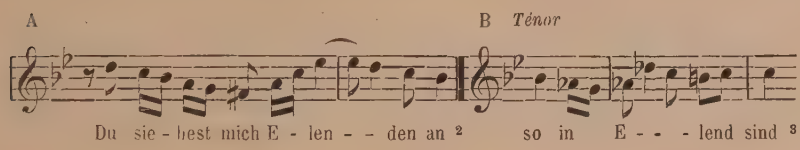
[1] Le passage est cité dans le *Musikalisches Conversation-Lexikon* de Hermann Mendel (vol. X, 1878, p. 254).

[2] A. — B. G. 31 (VII, p. 35). B. — B. G. 80 (XVIII, p. 357). C. — B. G. 82 (XXI, p. 47). On peut rapprocher des motifs cités ici les motifs joints au mot *Kette* (chaîne) dons la cantate *Thue Rechnung!* (B. G. 168, XXXIII, p. 163) et dans la cantate *Aus tiefer Noth* (B. G. 38, VII, p. 296).

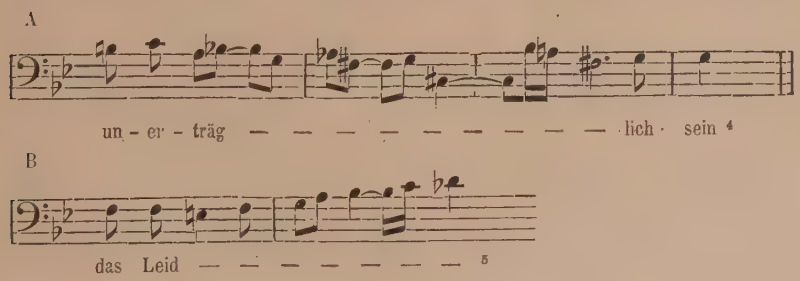
Herzeleid, au commencement du duo de soprano et d'alto : « Si les soucis m'oppressent ».



Par extension, Bach adapte une formule de pareille coupe aux mots qui expriment la misère ou la douleur. Nous la remarquons dans la seconde partie de l'air de soprano de la cantate *Meine Seel' erhebt den Herren,* juxtaposée aux paroles : « Tu me regardes misérable » (A), ainsi que dans la cantate *Brich dem Hungrigen dein Brod,* sur le mot *Elend,* misère (C).

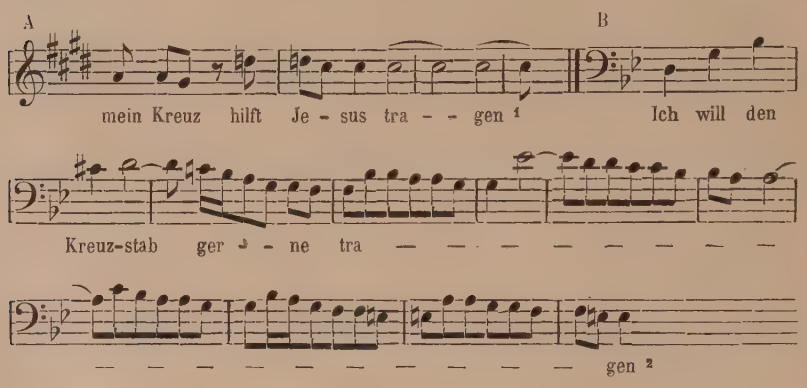


Les motifs placés sur les mots *unerträglich,* intolérable (A), et *Leid,* douleur (B), appartiennent, au point de vue du rythme, à la même catégorie que les motifs précédents.



[1] Cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (B. G. 3, I, p. 89).
[2] B. G. 10 (I, p. 293).
[3] B. G. 39 (VII, p. 312).
[4] Cantate *Schauet doch und sehet* (B. G. 46, X, p. 226).
[5] Cantate *Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem* (B. G 159, XXXII, p. 164).

Les thèmes qui se rapportent à des paroles évoquant l'idée de la marche appesantie d'un homme chargé d'un fardeau, sont mesurés d'une manière analogue. Alourdis par des tenues, ils procèdent ainsi qu'à pas lents, et comme par une suite d'efforts entrecoupés. L'oppression des sons prolongés s'y mêle au halètement des notes groupées deux par deux, qui cheminent timidement, s'attardent à des retours et à des redites. La musique des phrases suivantes nous présente toutes les particularités de ce procédé: « Jésus m'aide à porter ma croix (A)..... je porterai volontiers la croix »:

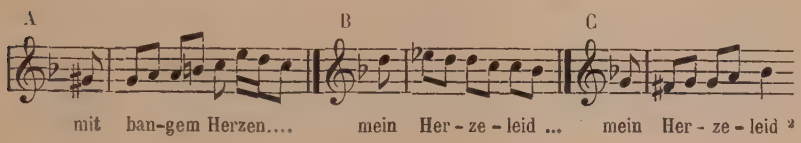


Dans cette dernière citation, les notes répétées ont une grande importance significative. Le motif en reçoit non seulement une apparence embarrassée, mais une impression de trouble s'en dégage encore. L'allure de cette vocalise a quelque chose d'incertain et de tâtonnant, qui fait penser à l'hésitant pèlerinage d'un malade parmi les détours obscurs d'un escalier inconnu. Elle évoque la faiblesse et l'anxiété. Ce mouvement qui se traîne de degré en degré semble empreint d'une lassitude infinie.

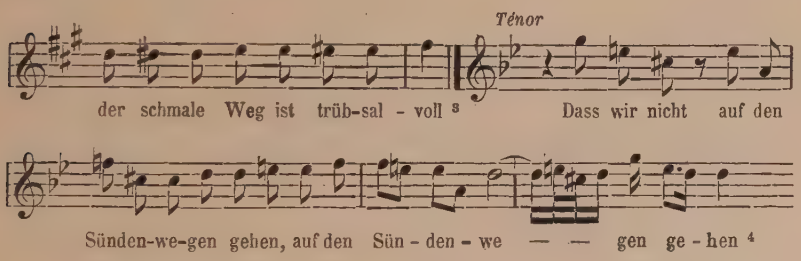
Bach exprime fréquemment les sentiments douloureux par des thèmes d'une telle uniformité languissante, où la mélodie s'assoupit, puis reprend au point où elle s'était arrêtée, et poursuit, par un nouvel effort bientôt rompu.

[1] Cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (B. G. 3, I, p. 92).
[2] Cantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (B. G. 56, XII², p. 89).

C'est avec ce dessin qu'il accompagne, dans la cantate *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*, les mots « avec un cœur craintif » (A) et « la peine de mon cœur » (B). Dans un exemple que j'ai cité plus haut, le mot *Traurigkeit* (tristesse) est chanté sur un motif rythmé de même[1].



La même figure est employée pour accompagner ces mots : « La voie étroite est pleine d'affliction (A)..... Sur les chemins du péché » (B).

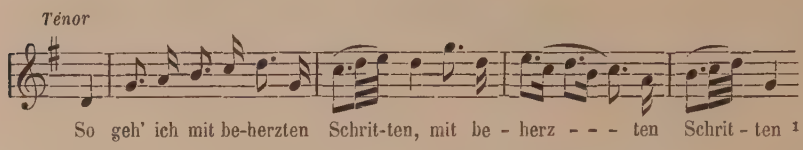


* * *

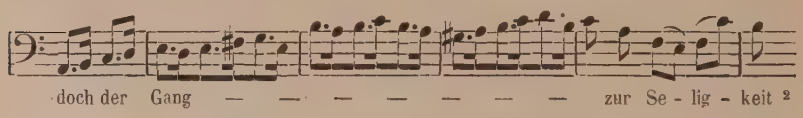
Si, dans le groupe formé de deux notes, la seconde est de valeur moindre que la première, l'élément rythmique ainsi composé correspond à des idées de puissance et de grandeur. La mélodie procède majestueusement, rebondit avec une régularité magnifique dont la progression paraît défier toute résistance. C'est, dans une suite de chocs et d'élans vigoureux, le jeu d'une énergie sans cesse renouvelée qui agit infatigablement. Il y a dans ce rythme, quand il est

1 Voyez page 73.
2 B. G. 146 (XXX, p. 175).
3 Cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (B. G. 3, I, p. 80).
4 Cantate *Bleib' bei uns* (B. G. 6, I, p. 172).

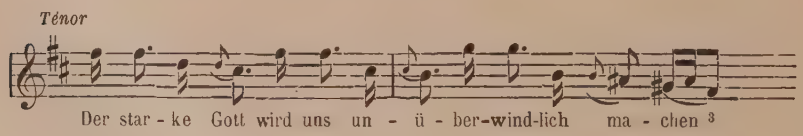
continu, comme une ostentation de force, ainsi que dans les mouvements rudement détendus, dans la vigueur exagérée déployée, à la parade, par une troupe qui fait montre de courage et d'endurance. On y trouve une solennité un peu roide, en même temps qu'une intense manifestation de volonté. Par ce procédé, Bach donne une cadence décidée à cette fière déclaration : « Je marche à pas courageux, même si Dieu me conduit au tombeau ».



Le même caractère résolu domine dans le motif associé aux premiers mots de cette phrase : « Pourtant la marche vers le salut conduit à la joie, après la douleur ».



Ce rythme inflexible paraît encore pour annoncer que le Dieu fort nous rendra invincibles.

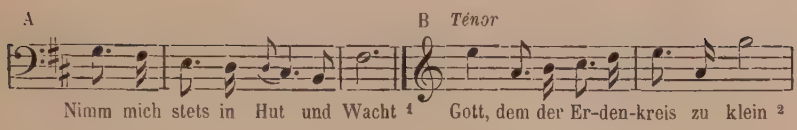


La confiance dans le secours divin anime de même la mélodie chantée sur ces paroles : « Prends-moi constamment sous ta garde » (A), et cette formule pompeuse s'étale superbement quand le texte évoque la majesté du Seigneur, pour qui « la terre est trop petite, et que l'univers ne pourrait contenir » (B).

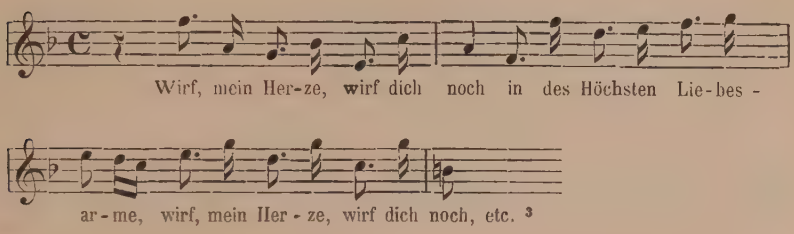
[1] Cantate *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit* (B. G. III, XXIV, p. 20).

[2] Cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (2e version, B. G. 58, XII², p. 138).

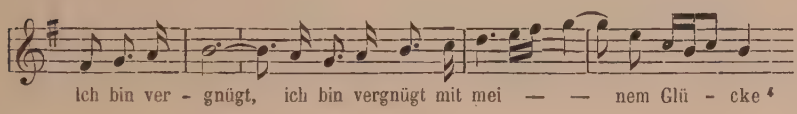
[3] Cantate *Ich hab' in Gottes Herz und Sinn* (B. G. 92, XXII, p. 53).



L'assurance de l'âme qui s'abandonne à Dieu est exprimée par un thème composé sur un rythme de semblable caractère.



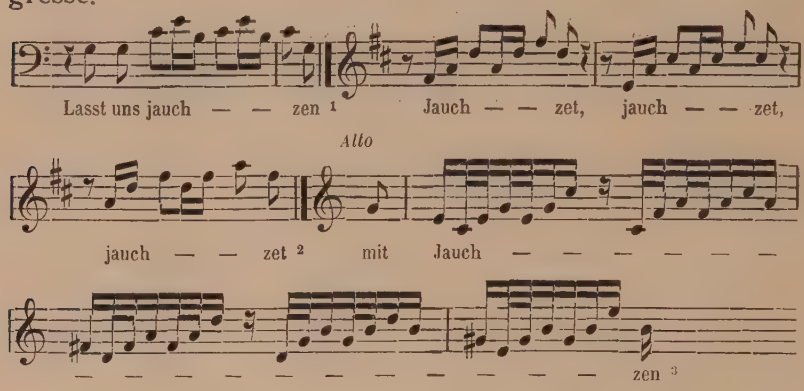
Dans la cantate *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,* Bach se sert de la même ressource pour dépeindre la patience souriante et active de l'âme qui fait bon accueil à la vie, telle qu'elle lui est faite.



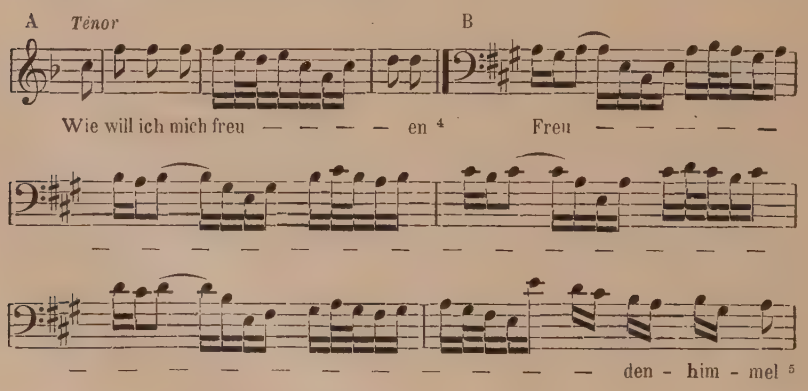
Il y a plus de souplesse dans les rythmes des motifs associés aux paroles où la joie s'épanouit librement, sans que le souvenir d'un effort ne l'assombrisse. Quand la conscience est affranchie de cette fausse sérénité que la résignation prête aux cœurs douloureux, les thèmes s'allègent et bondissent, aisés et pleins d'essor. Ils n'ont plus cette cadence précise et rudement disciplinée, dont la rigidité solennelle est, en somme, si peu humaine. Même quand Bach organise ces éléments rythmiques en quelque sorte systéma-

1 Cantate *Lobe den Herrn, meine Seele* (B. G. 69, XVI, p. 320).
2 Cantate *Gelobet seist du, Jesu Christ* (B. G. 91, XXII, p. 22).
3 Cantate *Mein Gott, wie lang', ach lange* (B. G. 155, XXXII, p. 92).
4 Cantate *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke* (B. G. 84, XX[1], p. 81).

tiquement, même quand il les prodigue dans ses vocalises redondantes, les grandes phrases où il les accumule gardent une allure vivante et sincère, comme si elles n'étaient formées que de l'expansion intarissable et fertile en redites d'un lyrisme spontané. Le type de cette figure rythmique est nettement défini dans les vocalises qui accompagnent, dans différentes cantates, le mot *jauchzen*, pousser des cris d'allégresse.

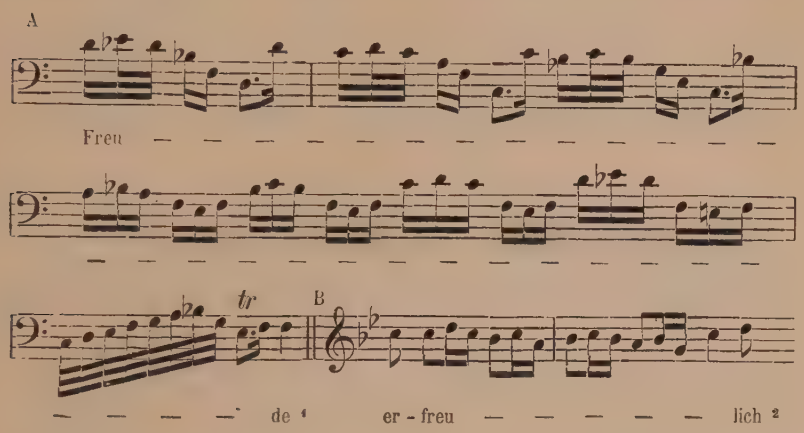


Ce motif rythmique paraît encore dans les vocalises de jubilation jointes aux paroles : « Je veux me réjouir (A)..... Un paradis plein de joie » (B).

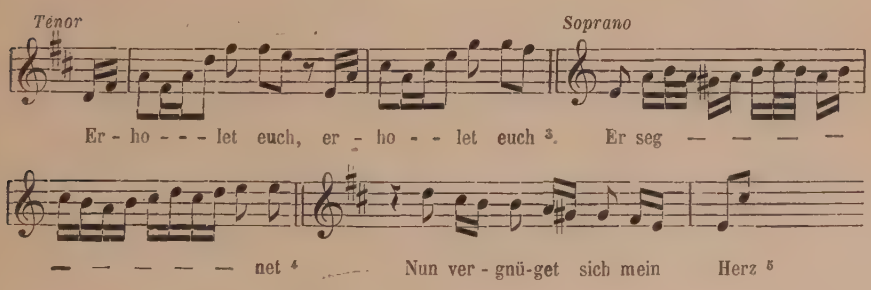


[1] Cantate *Herr Gott, dich loben wir* (B. G. 16, II, p. 181).
[2] Cantate pour l'élection du conseil à Leipzig (B. G 120, XXIV, p. 265).
[3] Cantate *Geist und Seele wird verwirret* (B. G. 35, VII, p. 198)
[4] Cantate *Wir müssen durch viel Trübsal* (B. G. 146, XXX, p. 179).
[5] Cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid'* (B. G. 3, I, p. 87).

Le même mouvement bondissant donne l'impulsion à l'essor progressif de la grande tirade qui se déroule sur le mot *Freude* (joie), dans le premier récit de basse de la cantate *Wachet, betet* (A). Le mot *erfreulich,* dans le duo de la cantate *Jesu, der du meine Seele,* est cadencé de semblable manière (B).



La même alliance de notes de valeur brève et le même élan se trouvent encore dans les passages où Bach veut faire éprouver des sentiments de consolation, de bénédiction, de bonheur revenu : «Apaisez-vous..... Il bénit..... Maintenant mon cœur est content».



[1] B. G. 70 (XVI, p. 344).

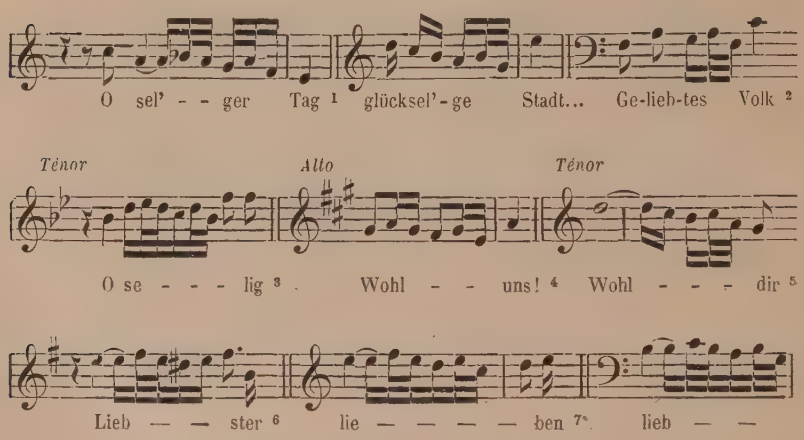
[2] B. G. 78 (XVIII, p. 273).

[3] Cantate *Ihr werdet weinen und heulen* (B. G. 103, XXIII, p. 89).

[4] Cantate de mariage *Der Herr denket an uns* (B. G. XIII[1], p. 80).

[5] Cantate *Liebster Jesu, mein Verlangen* (B. G. 32, VII, p. 78). Bach rythme de même le motif joint aux mots : «Je fais de bon gré ta volonté»

Bach associe volontiers un motif rythmique ainsi terminé par des notes accélérées aux paroles qui éveillent une idée de béatitude souriante, aux mots d'accueil, de félicitation, de tendresse; il l'écrit pour traduire ces exclamations qui semblent jaillir d'un cœur épanoui: « Jour heureux..... ville fortunée..... peuple aimé..... ô, bienheureux, celui qui aperçoit Jésus dans l'Écriture..... bonheur à nous..... bonheur à toi..... ô Jésus tant aimé..... doux nom de Jésus..... la bénédiction..... un rayon de joie..... la lumière de la grâce..... mon médecin..... un soulagement pour les cœurs..... »



(Cantate *Himmelskönig, sei willkommen*, B. G. 182). Remarquons que cette œuvre remonte probablement aux années 1714-1715. — On peut observer des motifs d'une constitution rythmique analogue, et de même intention, dans les œuvres de Michael Altenburg (1584-1640), citées par M. L. Meinecke (*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, V, p. 23), chez J. W. Franck (ms. de la bibliothèque de Wolfenbüttel, 294, folio 28*b*), et chez J. Pachelbel, dans le motet à deux chœurs *Tröste uns* (p. 95 du 1er vol. de la 6e année des *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*).

[1] Cantate *Christen, ätzet diesen Tag* (B. G. 63, XVI, p. 73).

[2] Cantate pour l'élection du conseil à Leipzig, *Preise, Jerusalem, den Herrn* (B. G. 119, XXIV, p. 216 et p. 223). Cette œuvre fut donnée en 1722.

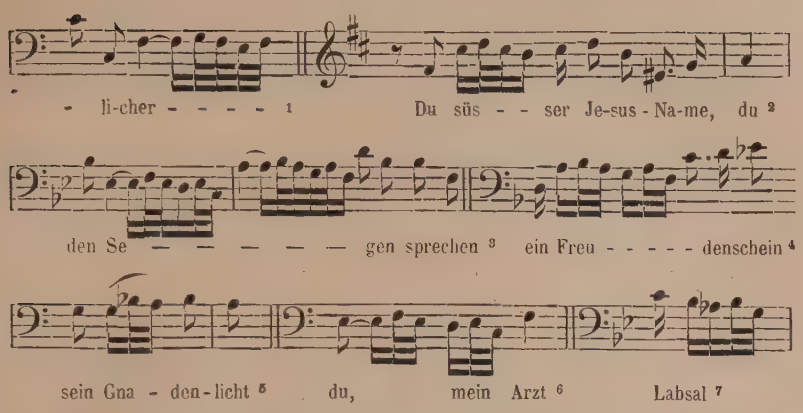
[3] Cantate *Aerg're dich, o Seele, nicht* (B. G. 186, XXXVII, p. 131).

[4] Cantate *Halt' im Gedächtniss Jesum Christ* (B. G. 67, XVI, p. 236).

[5] Cantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* (B. G. 119, XXIV, p. 217).

[6] Cantate *Liebster Jesu, mein Verlangen* (B. G. 32, VII, p. 56).

[7] Cantate *Wer mich liebet* (première version, B. G. 59, XII², p. 163).

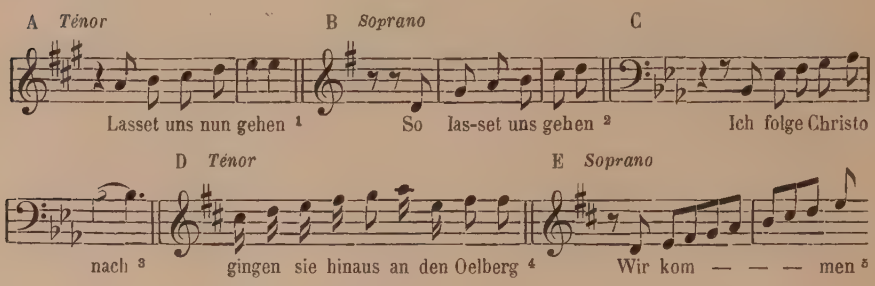


Ces courtes formules ont l'aménité charmante, l'élan d'un geste de bienvenue, à la fois souple et empressé. Elles se déploient avec aisance, et bientôt s'évanouissent. La grâce en semble toute spontanée, car elles ne se répètent point, ou à peine. La moindre insistance les alourdirait et les fausserait. Bach leur a laissé le naturel de ce premier mouvement inconscient que l'on fait à la rencontre d'un ami, et qui ne saurait être reproduit sans paraître guindé, contraint, et d'une cordialité feinte.

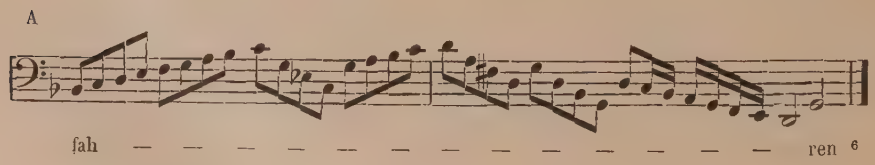
Au contraire, la continuité et l'abondance caractérisent les rythmes par lesquels Bach veut manifester la vigoureuse persévérance des efforts librement prolongés, l'état de joie, aussi bien que les mouvements rapides qui se poursuivent sans interruption. L'idée d'une course régulière et légère ou d'un courant que nul obstacle n'embarrasse est peut-être, en effet, au fond de toutes ces métaphores musicales. Nous trouvons ici, en somme, la contrepartie de ce parallèle primitif qui permit de représenter des idées de résistance et d'opposition, par des motifs au rythme troublé et rompu. Ce procédé imitatif est employé par Bach de la manière la

1 Cantate *Mein Gott, wie lang', ach lange?* (B. G. 155, XXXII, p. 91).
2 Cantate *Gott, wie dein Name* (B. G. 171, XXXV, p. 23).
3 Cantate *Aerg're dich, o Seele, nicht* (B. G. 186, XXXVII, p. 142).
4 Cantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (B. G. 1, I, p. 40).
5 Cantate *Mein Gott, wie lang', ach lange* (B. G. 155, XXXII, p. 91).
6 Cantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (B. G. 25, V¹, p. 178).
7 Cantate *Erfreute Zeit im neuen Bunde* (B. G. 83, XX¹, p. 66).

plus variée, selon les cas où il l'applique. Veut-il dépeindre seulement l'action de marcher, il lui suffit d'organiser une suite de sons dont la vitesse est uniforme et modérée. Nous en avons des exemples dans les passages où il met en musique ces phrases: «Allons à Bethléem (A)..... Allons dans la Jérusalem de félicité (B)..... Je marche après le Christ (C)..... Ils allèrent à la montagne des Oliviers (D)..... Nous venons (E).....»



Il est presque superflu de redire ici que des images de cette nature sont extrêmement communes dans les œuvres des musiciens qui ont précédé Bach. J'ai donné plus haut des extraits de Sebastiani et de Johann Theile, que l'on peut citer encore ici. Dans les compositions de Schütz, les mêmes descriptions sont fréquentes. Au mot *fahren*, il joint une énorme vocalise qui se hâte (A). Carissimi écrit des notes égales et rapides sur le mot *eamus* (B). Johann Wolffgang Franck exprime de même le mot *Lauf*, course (C).



1 *Weinachts-Oratorium* (B. G. V², p. 106).

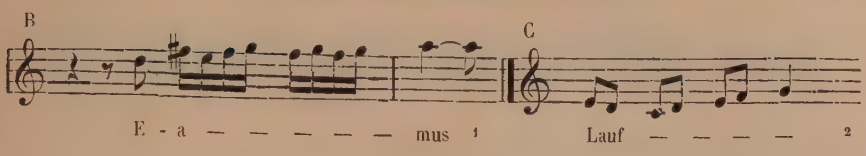
2 Cantate *Himmelskönig, sei willkommen* (B. G. 182, XXXVII, p. 52).

3 Cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (B. G. 12, II, p. 73).

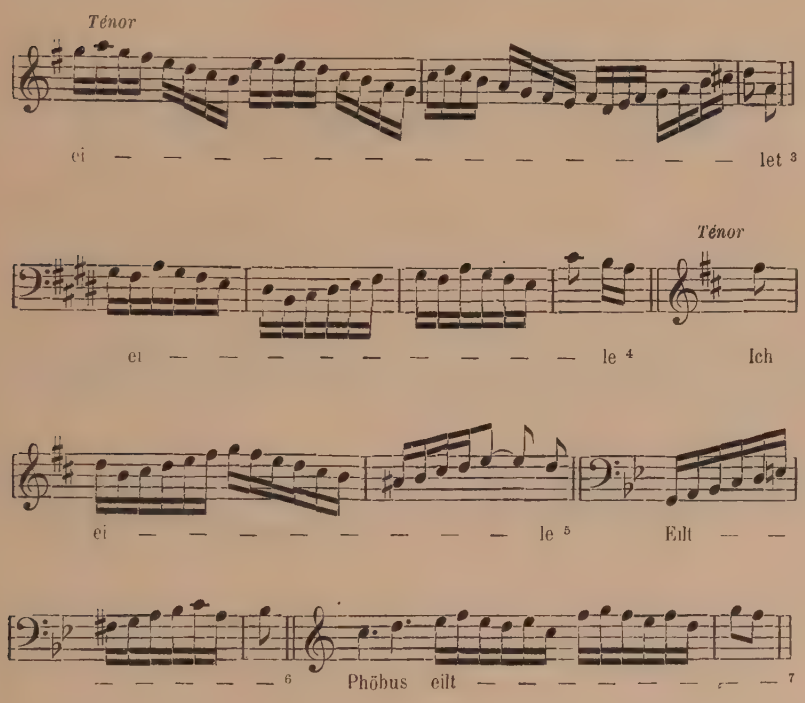
4 *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 50). Voir aussi page 77.

5 Cantate de mariage *Dem Gerechten muss das Licht* (B. G. XIII¹, p. 50).

6 *Symphoniae sacrae*, 2e partie, n° 12 (vol. VII de l'éd. Spitta). Voir aussi le n° 21.



Bach accepte cette tradition, et il la perpétue sans se lasser. Il accompagne obstinément le verbe *eilen*, se hâter, de grandes vocalises qui se déroulent avec rapidité.



[1] Dans l'*Histoire des Pèlerins d'Emmaüs*, publ. par M. H. Quittard dans les *Concerts spirituels* édités par la *Schola Cantorum* (1re livr., p. 13).

[2] *Æneas' Ankunft in Italien* (1680).

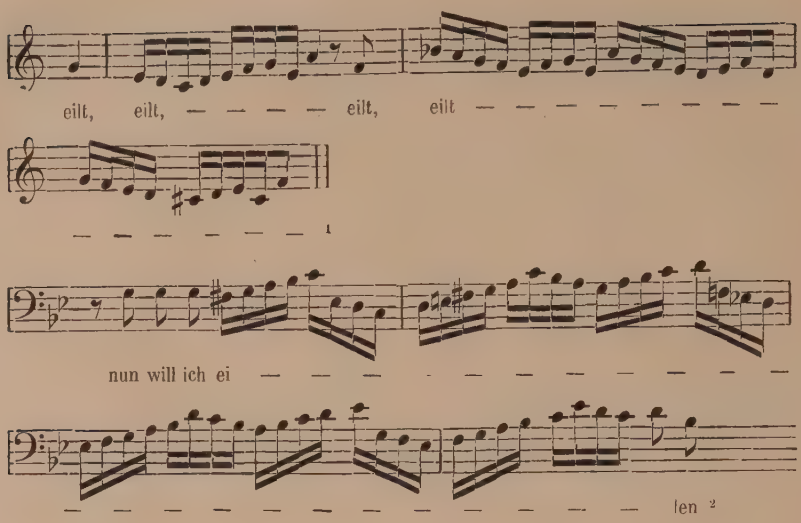
[3] Cantate *Wer mich liebet* (2e composition, B. G. 74, XVIII, p. 129).

[4] Cantate *Ich geh' und suche mit Verlangen* (B. G. 49, X, p. 320).

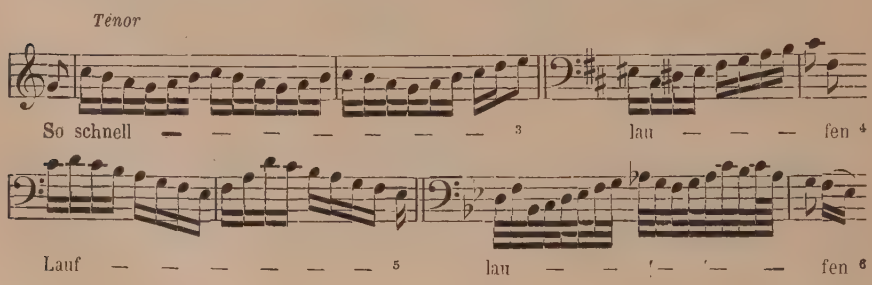
[5] Cantate *Bringet dem Herrn Ehre seines Namens* (B. G. 148, XXX, p. 249).

[6] *Johannes-Passion* (B. G. XII[1], p. 84).

[7] Cantate profane *Weichet nur, betrübte Schatten* (B. G. XI[2], p. 79).



Les mêmes vocalises fuyantes sont associées aux mots *schnell*, (rapidement), *laufen*, *Lauf* (courir, course).



La fuite, la prompte disparition, sont généralement représentées par des motifs fluides et agiles.

[1] Cantate *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* (B. G. 15, II, p. 154). Ph. Spitta considère cette cantate comme ayant été composée pour la fête de Pâques de 1704, puis remaniée plus tard (*J. S. Bach*, I, p. 227).

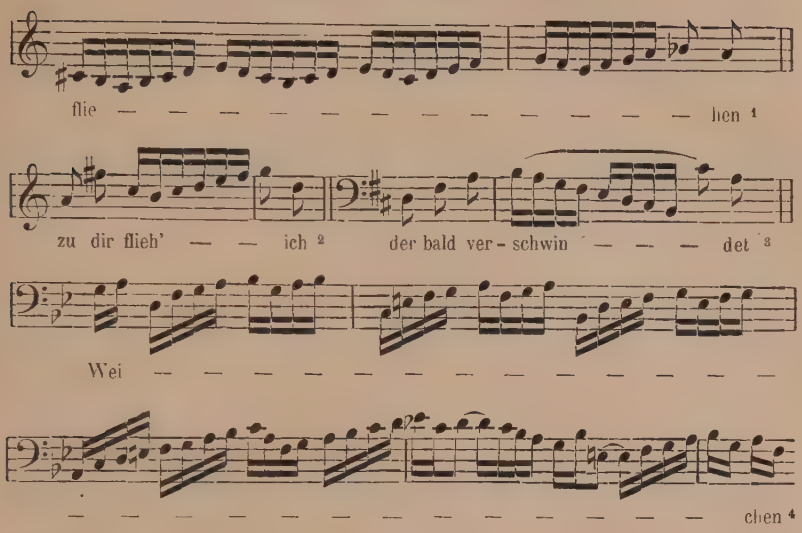
[2] Cantate *Sehet, wir geh'n hinauf nach Jerusalem* (B. G. 159, XXXII, p. 166.) De semblables illustrations du même mot se rencontrent aussi dans la cantate *Du Hirte Israel, höre* (B. G. 104), et dans la cantate *Erfreute Zeit im neuen Bunde* (B. G. 83).

[3] Cantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (B. G. 26, V1, p. 200).

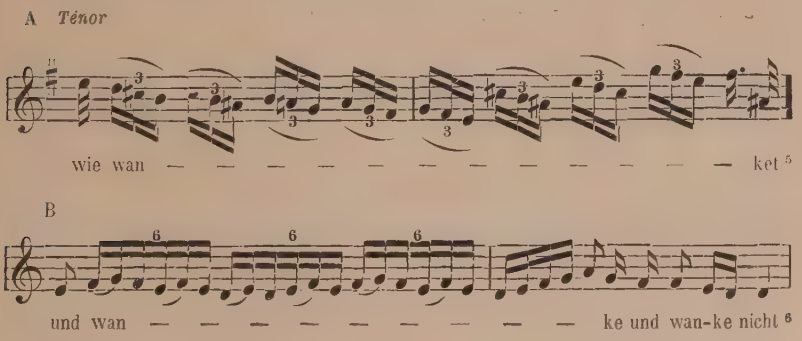
[4] Cantate *Nun komm, der Heiden Heiland* (2e version, B. G. 62, XVI, p. 44).

[5] Cantate *Wachet, betet* (B. G. 70, XVI, p. 363).

[6] Cantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (B. G. 22, V1, p. 82).



Bach accompagne aussi d'un trait précipité le mot *wanken,* chanceler, comme s'il voulait peindre, en faisant tourbillonner la mélodie, l'entraînante confusion du vertige (A). Erlebach emploie ce procédé, au début de l'air: « Je me tiens ferme, et ne vacille point » (B).



[1] Cantate *Wachet, betet* (B. G. 70, XVI. p. 346).

[2] Cantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (B. G. 25, V1, p. 179).

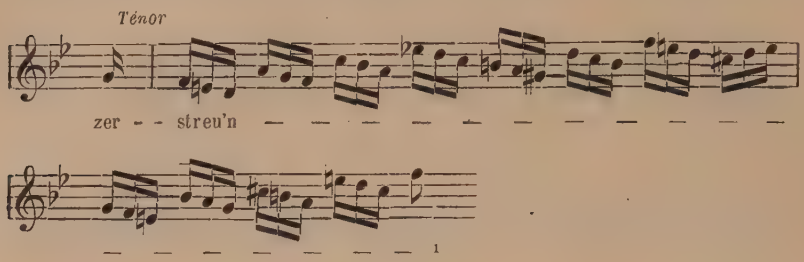
[3] Cantate *Was frag' ich nach der Welt* (B. G. 94, XXII, p. 105).

[4] Cantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (B. G. 56, XII2, p. 99). Cf. le même mot dans l'air de ténor de la cantate *Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen* (B. G. 87).

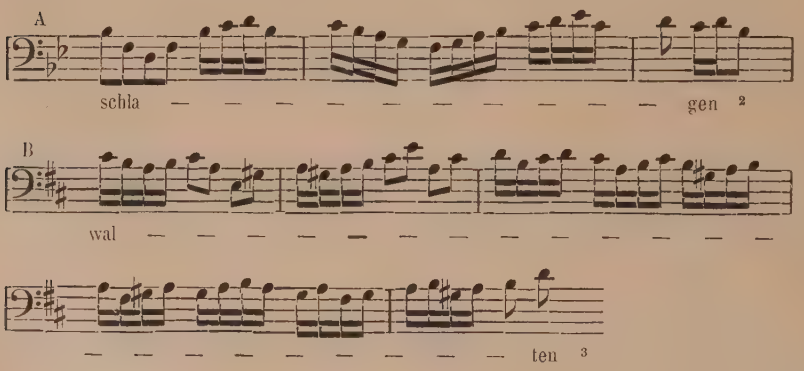
[5] Cantate *Ich glaube, lieber Herr* (B. G. 109, XXIII, p. 245).

[6] *Harmonische Freude* (1697), no VI.

Le mot *zerstreuen* (disperser) est interprété par Bach avec la même agitation troublée.



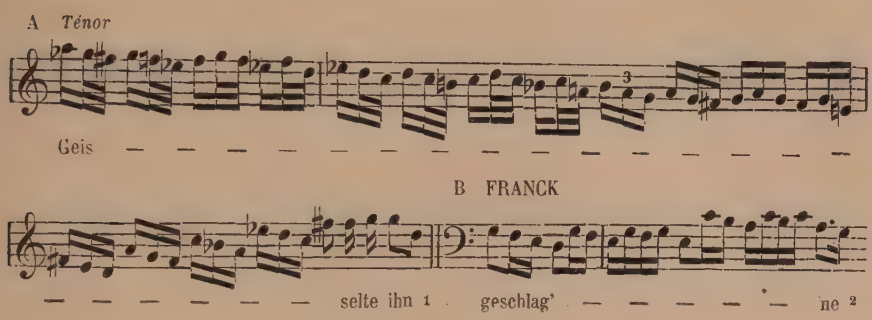
Au contraire, les mots qui expriment la force reçoivent une parure musicale à la fois violente et carrément rythmée, ainsi dans ce début de l'air : « Oui, je peux battre les ennemis » (A). Ce type de vocalise se retrouve maintes fois. Citons, entre autres, celle que Bach écrit sur le mot *walten,* dans l'air de basse de la cantate *Warum betrübst du dich, mein Herz* (B).



Le mélange de notes de valeurs différentes donne une cadence rude au début du motif joint au mot *geisseln,* flageller, puis le rythme s'amollit vers la fin, comme si Bach avait voulu faire entendre par là que le bras du bourreau s'était fatigué de frapper (A). Observons ici que

[1] Cantate *Meine Seel' erhebt den Herren!* (B. G. 10, I, p. 296).
[2] Cantate *Selig ist der Mann* (B. G. 57. XII², p. 119).
[3] B. G. 138, XXVIII, p. 212).

J. W. Franck emploie le même rythme saccadé dans une vocalise associée au participe *geschlagen*, frappé (B).



Les thèmes de la joie se développent avec ampleur, d'un mouvement vif et uni, sans heurts ni précipitation. Il n'est pas de traduction rythmique plus fréquemment employée par Bach que celle-là, ni de plus constante. Le type, d'ailleurs, n'en fut point inventé par lui. Heinrich Schütz en fait usage et, d'ailleurs, n'innove point en cela, mais ne fait que doter la musique pour voix seule d'une des ressources de la musique polyphonique, où abondent les longues vocalises de jubilation. Il nous est inutile de remonter ici aux œuvres du XVIe siècle. Nous en resterons à ce créateur de la musique récitative allemande, et nous signalerons la grande arabesque qu'il trace pour *sich freuen*, se réjouir, dans le petit concert spirituel *Ich will den Herren loben allezeit*[3]. Aussi, hérité du passé, comme la plupart des motifs descriptifs de Bach, ce motif se trouve-t-il déjà dans ses œuvres les plus anciennes. La cantate pour l'élection du conseil de la ville libre impériale de Mühlhausen (4 février 1708)[4] nous en fournit la preuve, dans le chœur final (A). Dans les cantates *Nach dir, Herr, verlanget mich* (B), *Ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* (C), *Mein Gott, wie*

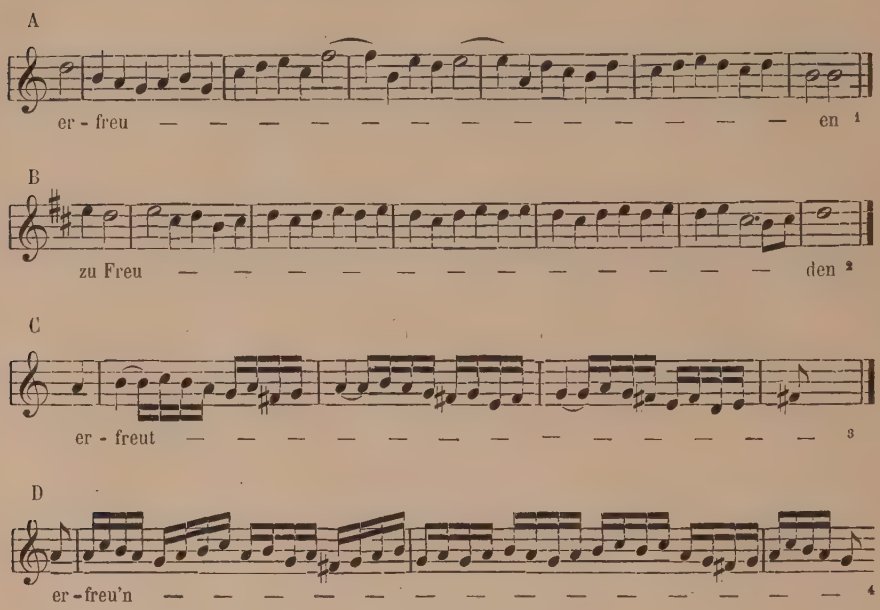
1 *Johannes-Passion* (B. G. XII1, p. 54).

2 *Arien aus dem musikalischen Singspiel Æneas' Ankunft in Italien*, etc., 1680.

3 *Kleine geistliche Concerte* (2e partie, n° 1). Vol. VI de l'éd. Spitta.

4 *Gott ist mein König* (B. G. 71).

lange (D), qui furent écrites vraisemblablement entre 1712 et 1716, cette formule apparaît également.



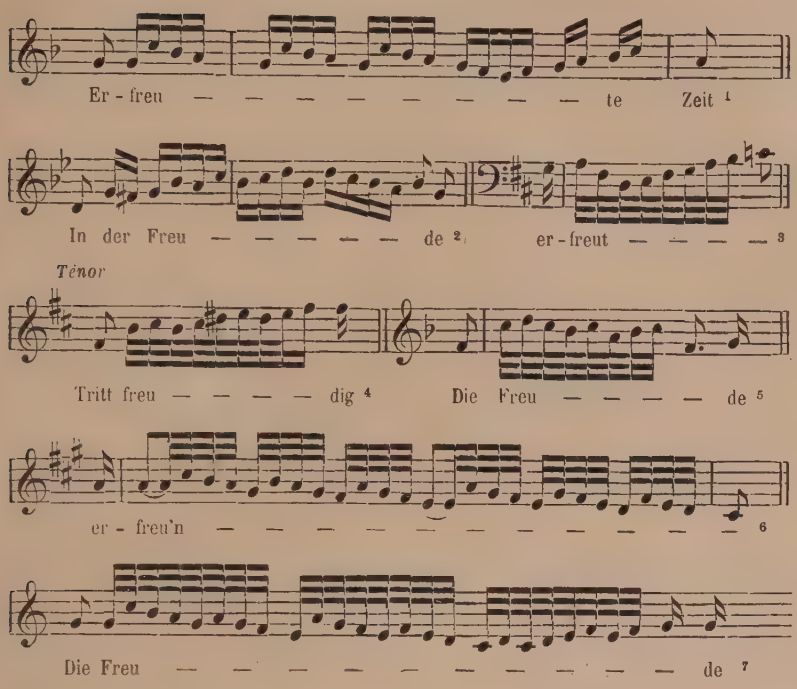
Il est inutile d'énumérer ici tous les cas où Bach a renouvelé cette image. Je choisis seulement quelques exemples encore. Le caractère brillant de plusieurs de ces vocalises est en effet digne de remarque. Elles ont un emportement enthousiaste, une sorte de virtuosité délirante et ressassée qui correspond merveilleusement aux sentiments d'exaltation qu'elles doivent manifester.

[1] B. G. 71 (XVIII, p. 44).

[2] B. G. 150 (XXX, p. 324).

[3] B. G. 162 (XXXIII, p. 40).

[4] B. G. 155 (XXXII, p. 89). On peut citer aussi la vocalise sur *Freude* dans l'air de ténor et dans le récitatif de la cantate *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt* (B. G. 160). Cette œuvre appartient à la même période que les œuvres mentionnées ici, et la formule s'y présente déjà dans toute l'ampleur de son lyrisme débordant. Signalons en passant un spécimen remarquable de ces vocalises à redites et à retours, dans le motet *Gott sei uns gnädig und segne uns* de Johann Ludwig Bach (1677-1724), le cousin de Jean-Sébastien (Cf. Spitta, *J.-S. Bach*, I, p. 572).



Enfin, ce procédé rythmique dont nous avons, jusqu'ici, constaté l'emploi pour représenter des actions ou des sentiments, s'applique encore à la description des objets. Bach dépeint ainsi le caractère des choses qui s'écoulent rapidement. Le courant d'une eau vive est figuré par une fluide succession de notes[8]. Les souples tournoiements de la flamme rapide sont symbolisés par des motifs sinueux et agiles[9]. D'autre part, de grands traits tumultueux, formés de motifs

[1] Cantate *Erfreute Zeit im neuen Bunde* (B. G. 83, XX, p. 56).

[2] Cantate *Ich steh' mit einem Fuss im Grabe* (B. G. 156, XXXII, p. 110).

[3] Cantate *Ich lasse dich nicht* (B. G. 157, XXXII, p. 138).

[4] Cantate *Ein' feste Burg* (B. G. 80, XVIII, p. 372).

[5] Cantate *Schmücke dich, o liebe Seele* (B. G. 180, XXXV, p. 314).

[6] Cantate *Vergnügte Ruh'* (B. G. 170, XXXIII, p. 206).

[7] Cantate *Ach wie flüchtig* (B. G. 26, V[1], p. 207).

[8] Voyez par exemple l'interprétation du mot *Ströme* dans la cantate *Gott soll allein mein Herze haben* (B. G. 169).

[9] Cantates *O Ewigkeit, du Donnerwort*, (B. G. 20) et *Ach, ich sehe* (B. G. 162).

qui se répercutent, sont associés aux mots qui évoquent des idées de fracas, de tempête et d'écroulement[1]. Les volutes de la mélodie reproduisent, dans d'autres images, les spirales des liens enroulés[2].

* * *

Après avoir étudié la signification des formules rythmiques dans les motifs de Bach, il nous reste à considérer quelles intentions il a voulu manifester en entrecoupant ses phrases mélodiques, en les interrompant subitement, en y mêlant à dessein, et sans que l'allure du chant ne les rende nécessaires, des silences inattendus. Cette recherche complétera notre examen des ressources figuratives que fournissent à Bach, selon leur durée, les éléments mesurés de la musique.

De même que dans les observations qui précèdent, nous constaterons ici qu'il met en œuvre des matériaux préparés à l'avance. Il ne fait que les disposer, et, certes, il les rehausse, mais il n'en a pas inventé l'usage. Les anciens compositeurs qui ont étalé leurs plus belles vocalises pour traduire, de leur mieux, le verbe chanter, n'ont pas manqué de suivre à la lettre les paroles d'un texte où paraissait le mot de «silence», qu'il leur était si facile d'interpréter. A vrai dire, sous une apparence puérile, le procédé ne manque pas de poésie. Il y a quelque chose de mystérieux et de solennel dans cette trêve des voix. On les écoute encore quand elles se sont tues soudain, et déjà l'on est inquiet de ce qu'elles diront, quand on les entendra de nouveau. Il semblerait alors que la lumière ait disparu, et que l'on attende de la revoir, dans une nuit peuplée de visions incertaines, reflets des images évanouies, ou présages de celles qui suivront, et que l'on veut deviner. Dans son histoire de la musique, Ambros cite avec admiration un passage tiré d'un motet de Costanzo Festa, mort en 1545, passage où, après ces mots,

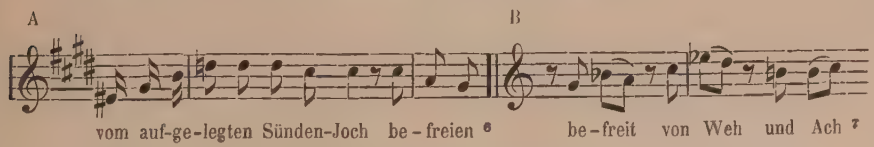
[1] Voyez le mot *toben* dans les cantates 107, 123, 139, 178. Pour l'interprétation des mots qui désignent la tempête, voyez la cantate 81. La chute est représentée dans les cantates 10, 147, etc.

[2] Par exemple dans l'air d'Endymion de la cantate *Was mir behagt* (B. G. XXIX).

et tacebit, les chanteurs s'arrêtent, et ne poursuivent qu'après une longue pause[1]. Au commencement du XVIIe siècle, Gregorio Allegri renouvelle, après les mêmes paroles, le même artifice d'expression[2]. Il faut avouer d'ailleurs que cette émouvante interruption du chant était reconnue et classée comme une des recettes à enseigner aux compositeurs. Sethus Calvisius la recommande formellement, au chapitre dix-huitième de sa *Melopoeia* (1592) : « *In interitu aut silentio, interdum omnes voces silent* »[3]. Johann Crüger répète le même précepte dans sa *Synopsis musica* (1624)[4].

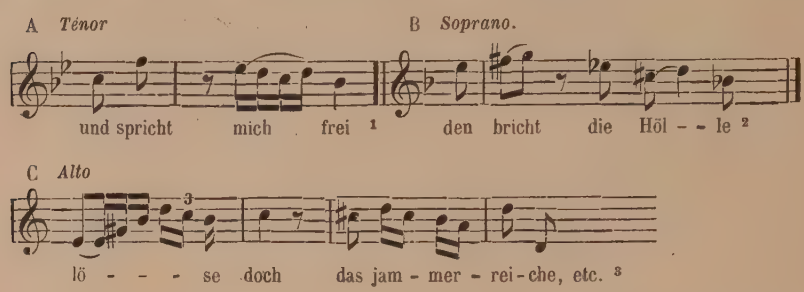
Après ces mots : « La merveille que mon âme connaît, l'a rendue muette », Bach laisse en suspens la voix et l'orchestre, rajeunissant ainsi la naïve et profonde pensée des maîtres des âges précédents[5].

Bach entremêle aussi la mélodie de silences, pour rendre sensible l'idée de libération exprimée par le texte. Nous avons vu plus haut comme il appuie lourdement sur des accents qui contrecarrent la marche du chant, pour signifier l'idée d'obstacle, de captivité. Il se sert ici du procédé inverse. Ce contraste logique nous fait apparaître clairement l'unité de sa pensée et la symétrie de ses comparaisons. On trouve assez d'exemples de ces ruptures soudaines de la ligne mélodique, pour être assuré que Bach leur donne un caractère intentionnel. Citons un passage du récit d'alto de la cantate *Liebster Gott, wann werd' ich sterben*, dans cette phrase : « Qui donc délivrera l'âme du joug de péché qui l'opprime » (A). Dans la cantate *Gott fähret auf mit Jauchzen* se rencontre une particularité analogue (B).

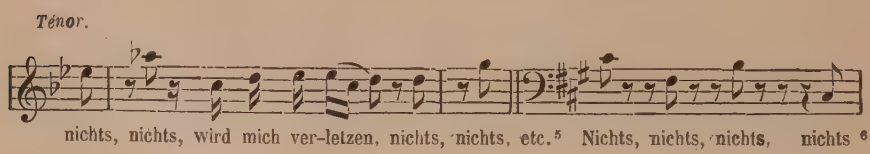


1 *Geschichte der Musik*, 3e vol., 3^a éd., 1893, p. 566.
2 *Ibid.* 4e vol., 2e éd., 1881, p. 92.
3 Ce chapitre a pour titre *De Oratione sive Textu*.
4 P. 182. Voyez aussi l'ouvrage déjà cité de Speer (p. 282).
5 Cantate *Geist und Seele wird verwirret* (B. G. 35).
6 B. G. 8 (I, p. 229).
7 B. G. 43 (X, p. 125). Cf. (cant. 93), à ces mots : « *Man halte nur — ein wenig stille* ».

Bach agit de même dans l'air de ténor de la cantate *Jesu, der du meine Seele*, à la fin de cette phrase : « Ton sang..... me donne la liberté » (A). Le mot briser (*brechen*) reçoit, dans une autre cantate, une interprétation semblable (B). La phrase musicale est également interrompue, contrairement aux règles générales de la déclamation, entre l'impératif « détache » et son régime, « le joug douloureux », dans la cantate *Geist und Seele wird verwirret* (C).



Les adverbes *genug* (assez)[4], *nichts* (rien), sont fréquemment isolés du reste de la ligne mélodique, comme pour marquer ce qu'il y a de définitif dans leur signification.



Dans un chœur de Franz Tunder, composé sur le cantique *Ein' feste Burg*, paraît l'emploi du même procédé[7]. Nous le voyons encore appliqué par Bach dans le motet *Jesu, meine Freude*[8].

1 B. G. 78 (XVIII, p. 276).

2 Cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (2e comp. B. G. 58, XII², p. 142).

3 B. G. 35 (VII, p. 216).

4 Cantate *Es ist das Heil uns kommen her* (B. G. 9, I, p. 255). Cf. B. G. XVI, p. 85.

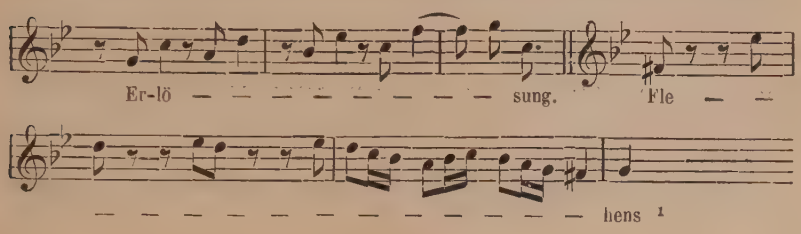
5 Cantate *In allen meinen Thaten* (B. G. 97, XXII, p. 215).

6 Cantate *Liebster Gott, wann werd' ich sterben?* (B. G. 8, I, p. 235).

7 *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 3e vol. éd. par M. Seiffert (1900), p. 145.

8 B. G. XXXIX, p. 62.

Quelquefois Bach va jusqu'à partager les mots eux-mêmes. Ainsi, dans une de ses cantates les plus anciennes, la cantate *Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir*, faite en 1707, il fragmente, d'étrange façon, le mot *Erlösung* (délivrance) et sépare en plusieurs tronçons le mot *Flehen* (supplication).

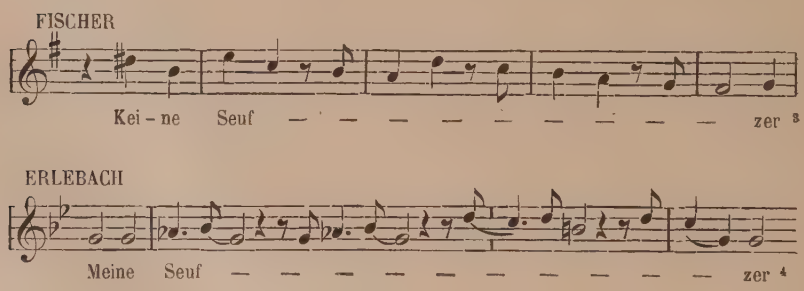


Le premier de ces exemples se rapporte encore à l'interprétation de l'idée de libération, que nous avons vu exprimer plus haut par une sorte de morcellement qui détache les uns des autres les groupes mélodiques. C'est une espèce d'allusion conventionnelle dont la valeur expressive est très contestable. Le second, au contraire, témoigne d'une tendance au réalisme. Le dessein de Bach est en effet d'imiter par ce chant discontinu la prière entrecoupée de sanglots, l'imploration haletante qui s'élève du psaume 130. La même intention se révèle dans sa coutume de rompre par un silence la déclamation des mots *Seufzer* (soupir) et *seufzen* (soupirer). Il ne faut point juger de ce procédé avec trop de hâte ni d'étroitesse. Henry Peacham, maître ès-arts, s'indigne, dans un ouvrage publié en 1634, de ce qu'Orazio Vecchi ait prétendu traduire en musique le mot soupir par la figure de silence appelée soupir[2]. Mais sa critique est mal fondée, car il y a autre chose dans cette pratique musicale qu'un mauvais jeu de mots, méprisable *concetto* musical. S'il est permis de blâmer, dans certains cas, l'outrance expressive de cette désarticulation des mots, s'il est facile de reconnaître que, parfois, l'effet en est assez désagréable, il faut considérer, cependant, qu'en interrompant la récitation chantée des mots par de brefs silences, on reproduit la

[1] B. G. 131 (XXVIII, p. 24 et p. 9).
[2] *The compleat Gentleman*, London 1634, p. 100.

diction saccadée d'un homme que la douleur oppresse, auquel le souffle fait défaut, et qui suffoque en parlant. Cette remarque suffit pour qu'on aperçoive la signification pénétrante de l'usage quelque peu étrange de disjoindre les syllabes. Bach n'eut jamais, sans doute, le moindre scrupule à cet sujet. Il nous a laissé en effet un grand nombre d'exemples où il montre qu'il n'a point regardé cette ressource comme indigne de lui. Elle était d'ailleurs traditionnelle. Les compositeurs allemands de la fin du XVIIe siècle l'emploient communément.

Ainsi, dans son *Exaudi, Domine, clamantem*, Johann Rudolph Ahle divise le mot *suspirantem* en trois fragments[1]; Johann Fischer désarticule également le mot *Seufzer* dans le *Madrigale quartum* de son recueil *Himmlische Seelen-Lust* (1686); Johann Philipp Erlebach accompagne le même mot d'une grande vocalise morcelée, où les tronçons de la mélodie se répètent en écho, un peu comme dans le motif joint par Bach au mot *Flehen*, dans la cantate *Aus der Tiefe*[2].



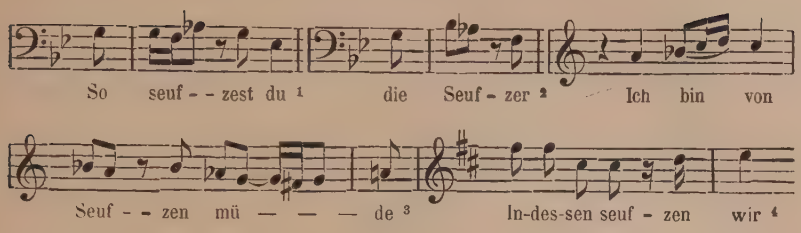
Il nous suffira de choisir quelques exemples dans l'œuvre de Bach, pour établir qu'il ne fait, dans cette représentation des soupirs, que suivre ses devanciers.

[1] *Denkmäler deutscher Tonkunst* (*Erste Folge*, V, p. 1).

[2] Voir à la page *précédente*.

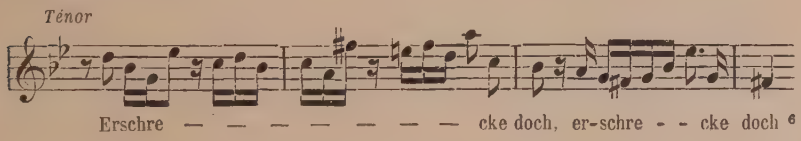
[3] Le madrigal d'où ce fragment est extrait est écrit pour ténor.

[4] *Harmonische Freude. Erster Theil*, n° XIV, (1697). Voir aussi Briegel (*Musicalischer Lebens-Brunn*, 1689, n° XVIII).



Remarquons cependant que, tout en acceptant le procédé, il en use plus discrètement, et ne développe point les motifs associés au mot *seufzen*, à la manière de Fischer et d'Erlebach qui semblent prendre à tâche d'étendre leurs vocalises, afin de pouvoir y renouveler les ingénieuses brisures qui les rendent significatives[5]. Bach a moins de réserve, quand il n'a plus à murmurer la plainte sourde d'un cœur meurtri, qui livre à peine le secret de sa douleur, mais quand il veut faire éclater les gémissements d'une âme déchirée, en proie à la terreur ou au désespoir.

Dans la seconde partie de la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*, il exhorte violemment le chrétien à la crainte, et le thème qu'il déchaîne est déjà tout frémissant d'effroi.



Le premier chœur de la cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* nous fournit un exemple analogue, chanté par les voix qui accompagnent la mélodie du choral, sur ces

[1] Cantate *Aerg're dich, o Seele, nicht* (B. G. 186, XXXVII p. 128).

[2] Cantate *Herr, wie du willst* (B. G. 73, XVIII, p. 101).

[3] Cantate *Ach Herr, mich armen Sünder* (B. G. 135, XXVIII, p. 132).

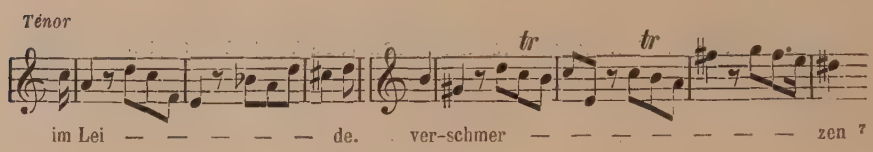
[4] *Oster-Oratorium* (B. G. XXI[3], p. 51). Voyez aussi les récits de ténor de la cantate *Jesu, der du meine Seele* (B. G. 78) et de la cantate *Herr Jesu Christ, wahrer Mensch und Gott* (B. G. 127).

[5] Remarquons d'ailleurs que l'intention imitative ne nuit en rien, dans la phrase d'Erlebach, à la valeur musicale du motif, profondément expressif en ses redites, qu'il a écrit.

[6] B. G. 102 (XXIII, p. 61).

paroles : « Mon cœur tout rempli d'effroi tressaille »[1]. Le mot *schrecklich* est déchiré de même dans l'air de ténor de la cantate *Es reifet euch ein schrecklich Ende*[2]. Ce procédé se répète encore dans les cantates *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*[3], *Ach Herr, mich armen Sünder*[4], *Was Gott thut, das ist wohlgethan* (3e composition)[5].

Dans une cantate écrite, sans doute, pour la fête de Pâques de 1713 ou de 1714[6], *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt*, nous trouvons des mots qui expriment l'idée de souffrance, interprétés aussi par des motifs entrecoupés.

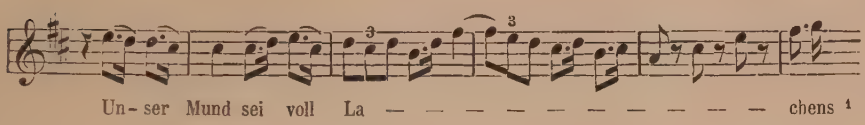


Il faut encore citer, parmi les motifs où les syllabes sont disjointes, les vocalises associées aux mots *verklagen*[8], accuser, et *schlagen*[9], frapper. Ces interprétations d'idées menaçantes et douloureuses se rattachent aux précédentes.

Dans certains cas, au contraire, ce procédé est employé par Bach avec une toute autre signification, pour représenter, par des notes détachées, l'action de rire aux éclats. On ne doit pas s'étonner de le voir se servir ainsi de moyens semblables pour dépeindre des faits de nature aussi opposée que des rires et des sanglots. Il serait injuste, en effet, de considérer autre chose ici que l'imitation, par le rythme

1 B. G. 20 (II, p. 302).
2 B. G. 90 (XX1, p. 198).
3 B. G. 40 (VII, p. 391).
4 B. G. 135 (XXVIII, p. 128).
5 B. G. 100 (XXII, p. 320).
6 P. Spitta, *Johann Sebastian Bach* (I, p. 495).
7 B. G. 160 (XXXII, p. 173).
8 Deuxième air de basse de la cantate *Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet* (B. G. 57).
9 Chœur de la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (B. G. 102).

seulement, de certains phénomènes qui accompagnent les états de joie ou de douleur. Or, les motifs du rire et les motifs des soupirs n'ont de commun que leur discontinuité saccadée. Mais ce caractère, précisément, appartient aux manifestations de la joie excessive, aussi bien qu'aux manifestations de la douleur excessive. Ici et là, ce sont les mêmes suffocations, les mêmes cris espacés, les mêmes hoquets. Et d'ailleurs, cette conformité mise à part, combien ces thèmes diffèrent de figure et de ton! Il suffit de jeter les yeux sur l'alerte vocalise que Bach fait chanter sur le mot *Lachen* (rire), dans la cantate *Unser Mund sei voll Lachens* pour se convaincre que les notes piquées qui la terminent ne la rapprochent que par un détail assez insignifiant des grands traits sombres, aux lignes éparses, que nous avons cités auparavant.



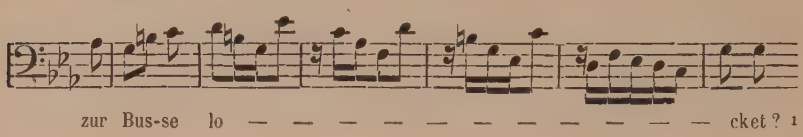
Nous devons au contraire mettre en face de ce dernier exemple l'arpège formé de notes piquées, joint par Bach au mot *alleluia*, dans la cantate *Jauchzet Gott in allen Landen*. Il emprunte ici les ressources d'une virtuosité un peu forcée, pour manifester avec plus de véhémence, dans un dernier élan, des sentiments de joie surabondante et audacieuse[2].

Dans la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*, nous trouvons encore une vocalise formée de groupes séparés qui se suivent. Bach l'écrit en correspondance avec ces paroles : «Ne sais-tu donc pas que la bonté de Dieu t'attire vers la pénitence?» Le caractère symbolique de cette série d'arabesques élégantes est évident. Elles forment une progression mélodique descendante qui se déroule avec je ne sais quel charme insinuant. Elles se

[1] B. G. 110 (XXIII, p. 27). La même formule se trouve indiquée, encore sur le mot *lachen*, dans l'air *Dein Wachsthum, sei feste* de la cantate comique *Mer hahn en neue Oberkeet* (B. G. XXIX).

[2] Voyez p. 50.

succèdent, gracieuses pareillement, et séduisantes. Et on pense, quand elles s'abaissent une à une, aux branches étagées d'un arbre fleuri que le vent incline tour-à-tour vers le passant, à portée de sa main.



[1] B. G. 102 (XXIII, p. 57).

CHAPITRE QUATRIÈME

LES MÉLODIES SIMULTANÉES

Les sentiments collectifs. — L'union des âmes. — L'unisson dans les chœurs. — Les symboles du contrepoint. — La rencontre, la succession. — Valeur allégorique des harmonies consonnantes. — Signification des accords faux. — Les dissonances expressives avant Bach et chez Bach. — Mélange d'images et d'impressions dans l'harmonisation des chorals à plusieurs voix.

Les intentions que Bach exprime par des figures mélodiques nous étant maintenant connues, nous étudierons à présent, dans sa musique, les symboles des thèmes associés, après avoir, jusqu'ici, tenté d'expliquer les symboles des thèmes isolés. Nous rechercherons ainsi à quel point la volonté de faire œuvre signifiante le gouverne encore, quand il combine des motifs. Comme dans les chapitres précédents, nous tâcherons d'éclairer cet examen par de nombreuses citations, choisies dans la musique vocale. Le seul moyen, d'ailleurs, d'échapper au danger des conclusions imaginaires est, en effet, de multiplier les comparaisons entre les différents passages qui correspondent à des textes de teneur ou de sentiment analogues.

Il est aisé de reconnaître que, dans une composition à plusieurs parties, les évolutions successives des voix, leurs rencontres et leurs séparations, leurs harmonies et leurs discordes peuvent faire naître une multitude d'images où se reflètent, grâce aux subtiles ressources du langage musical, quelques linéaments des idées exprimées par les paroles. Le moindre fait musical peut, en certains cas, prendre une valeur allégorique bien déterminée. En voici un exemple.

Rien n'est plus commun que d'entendre, dans les églises luthériennes, l'assemblée tout entière participer au chant des chorals. Les voix graves des hommes accompagnent à l'octave inférieure les voix des femmes et des enfants, et la prière s'élève à la fois de tous les cœurs, dans l'accord émouvant des voix. Bach donne à cette pratique de chaque jour un sens remarquable. Dans sa cantate pour la fête de la Réformation, il fait retentir la mélodie énergique du cantique protestant par excellence, *Ein' feste Burg,* chantée à la fois par les basses, les ténors, les alti et les soprani, unis dans une même clameur. Elle éclate fièrement sur ces paroles: «Et quand même le monde serait rempli de démons — Et qu'ils voulussent nous enlacer — Nous n'aurions point si grand' peur — Sûrement nous aurons l'avantage». En entendant ces fermes paroles qui, de leur unisson irrésistible, dominent le tumulte de l'orchestre, on croit assister à la solennelle déclaration de constance que publie, quand elle est déjà menacée de toutes parts, une foule étroitement groupée, forte des mêmes espoirs et de la même foi[1]. Une semblable unanimité reparaît dans la cantate pour l'élection du conseil *Wir danken dir, Gott* (1731). C'est l'action de grâces de tout un peuple, un *Amen* puissant que les voix du chœur profèrent sur le même ton, répondant à l'invitation du récitant qui rappelle les bienfaits de Dieu, et engage ses fidèles à le louer[2]. La communauté des sentiments est ainsi manifestée par la communauté des chants.

La même intention de représenter l'idée de simultanéité, non plus dans les faits de l'âme, mais dans les actes matériels, est encore exprimée par l'unisson du chœur, au commencement du *Dramma per Musica,* dont le sujet est la querelle de Phébus et de Pan. C'est la traduction de ces mots: «Vents rapides, rentrez *en même temps* dans la caverne»[3]. Il est à remarquer que la précision impérative de cette phrase augmente aussi par l'emploi de ce procédé qui donne à la déclamation un caractère incisif et rigoureux.

[1] B. G. 80 (XVIII, p. 361).
[2] B. G. 29 (V[1], p. 312).
[3] *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (B. G. XI[2], p. 7).

Nous trouvons un exemple analogue, au début de la cantate pour l'anniversaire de la naissance de la reine de Pologne, électrice de Saxe (8 décembre 1733). Les premiers mots sont prononcés, par toutes les voix unies, sur les mêmes notes, qui résonnent vigoureusement à l'écho de cette invitation: «Frappez, timbales; retentissez, trompettes»[1].

Bach se sert encore de ce moyen pour mettre en relief un fragment du texte, qui se détache à la façon d'une devise ou d'une sentence. Ainsi, dans le dernier chœur de la *Trauer-Ode* composée à la mémoire de la reine Christiane Eberhardine (1727), il fait chanter à l'unisson les paroles que Gottsched propose aux poètes de graver sur le tombeau, en manière d'épitaphe: «Elle a été possédée par la vertu, elle a fait le bonheur et la gloire de ses sujets, elle a été l'honneur des reines»[2]. Dans la *Markus-Passion*, adaptée à la même musique, ce passage correspond à l'inscription que l'adaptateur du texte primitif veut tracer sur le sépulcre du Sauveur: «Ta mort m'a donné la vie; ici j'ai déposé la misère de mes péchés, et enseveli Jésus dans mon cœur»[3].

C'est au même artifice que Bach a recours pour insister sur ces mots de la *Matthäus-Passion*, que les voix énoncent comme ayant été dits par Jésus-Christ: «Je suis le fils de Dieu»[4]. Enfin, pour accroître l'intensité de la supplication que le chœur adresse au Christ, dans la cantate *Bleib' bei uns*, Bach retient toutes les voix sur la même note, pour leur faire articuler, en octaves redoublées, les paroles que l'Evangile prête aux disciples d'Emmaüs: «Reste avec nous»[5].

Johann Adolph Scheibe décrit ce procédé, dans le cinquante-quatrième chapitre de son *Critischer Musikus*, paru

[1] *Dramma per Musica. Tönet, ihr Pauken!* (B. G. XXXIV, p. 182).

[2] B. G. (XIII[3], p. 70).

[3] Le texte de l'arrangement poétique, dont Picander est l'auteur, est donné dans la préface de la deuxième livraison du vingtième volume de l'édition de la *Bach-Gesellschaft*.

[4] *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 232).

[5] B. G. 6 (I, p. 163).

en 1739. Il traite, à cet endroit de son ouvrage, des cantates épiques, et il pose en principe que, dans les chœurs de ces compositions, il importe avant tout que les paroles soient facilement et distinctement entendues. « Pour obtenir cette clarté, écrit-il,..... on peut faire chanter, de temps en temps, toutes les voix à l'unisson, ou en octaves. Cela produit un fort bon effet et, quelle que soit la force et la plénitude de l'orchestre, les voix perceront cependant, et domineront. Une mélodie qui est chantée à la fois par des voix élevées et des voix basses (*in Unisono*, ou *all' Ottava*) reste toujours perceptible, et se distingue au milieu de la plus forte rumeur des instruments. Celui qui sait se servir judicieusement, et à propos, de cet avantage, donnera une grande énergie expressive à ses chœurs, et les rendra en même temps somptueux et intelligibles. L'expérience et les modèles tracés par des maîtres habiles devront surtout nous guider en ceci, et nous découvrirons encore maints avantages, qui ne contribueront pas médiocrement à donner de la grandeur et de l'animation à un tel chœur »[1].

Les œuvres de Bach que nous avons citées plus haut figuraient peut-être parmi les modèles auxquels Scheibe pensait renvoyer ses lecteurs. A la vérité, ces modèles auraient été assez peu accessibles, et difficiles à étudier à loisir. Les cantates de Bach restaient en effet manuscrites, et il n'y avait guère que ceux qui les exécutaient qui les connussent de près. Cependant l'originalité et la vigueur de cette écriture simultanée des voix étaient assez frappantes pour qu'on la remarquât à l'audition, et qu'on s'en souvînt. Ajoutons d'ailleurs que la seule cantate de Bach qui ait été publiée pendant sa vie fournissait un exemple de disposition chorale analogue à ceux que nous venons de signaler. C'est une de ses premières compositions, la cantate *Gott ist mein König*, écrite pour l'élection du conseil de la ville libre impériale de Mühlhausen, en 1708. Dans le troisième chœur,

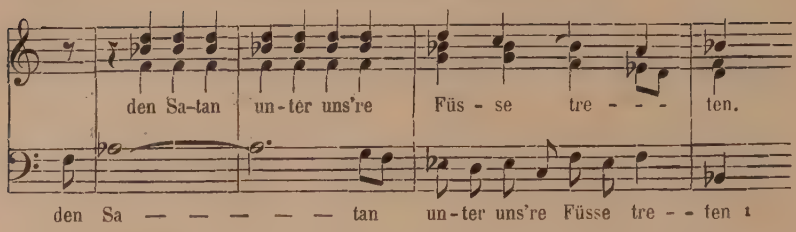
[1] *Johann Adolph Scheibens... Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage.* Leipzig, 1745, p. 506. Voyez d'autres exemples de l'emploi des voix à l'octave dans les premiers chœurs de la cantate *Ach, wie flüchtig* (B. G. 26, V¹ p. 193) et de la cantate *Sie werden aus Saba alle kommen* (B. G. 65, XVI, p. 151).

les voix se réunissent sur l'*ut* grave du soprano. Elles le redisent plusieurs fois, comme en une sorte de récit liturgique, et terminent cette sombre déclamation par une cadence quasi grégorienne où, toujours assemblées, elles semblent imiter la formule connue de l'*Amen*[1]. Les paroles que Bach accompagne ainsi sont empruntées au dix-neuvième verset du psaume 74. En même temps qu'une vague réminiscence psalmodique, paraît ici l'intention bien nette de faire ressortir, par cette communauté d'accent, la prière adressée au Seigneur, de ne pas abandonner à l'ennemi «l'âme de ses tourterelles»[2]. Mais l'explication de ce passage serait insuffisante, si on laissait de côté l'idée symbolique à laquelle Bach a obéi en concentrant ainsi les voix sur une seule note. Il a pensé représenter, sous une forme allégorique, l'accord absolu des âmes que la même supplication rapproche et confond.

Cette interprétation se confirme à l'aide de preuves tirées d'exemples analogues. Nous rencontrons en effet, dans la cantate *Jesu, nun sei gepreiset,* une phrase, non plus chantée sur le même ton par tout le chœur, mais harmonisée et rythmée à la manière d'un faux-bourdon, où les quatre parties, procédant du même pas, énoncent une série d'accords uniformes. Cet ensemble se rattache à un récit dans lequel la basse dit: «Mais, comme l'ennemi veille, jour et nuit, à notre ruine, et veut détruire notre paix, veuille, ô Seigneur Dieu, nous exaucer, quand, dans une sainte communauté, nous demandons de fouler Satan sous nos pieds». Au moment où le chanteur a commencé d'articuler ces derniers mots, «de fouler Satan sous nos pieds», le chœur se joint à lui, en scandant les syllabes également. C'est comme une réponse à cette invitation de prier, qui vient d'être adressée à l'assemblée. On dirait qu'à la voix du ministre officiant, tous se sont levés soudain pour réciter avec lui les invocations consacrées.

[1] Voir le *Neu Leipziger Gesangbuch* de Vopelius (1683).

[2] B. G. 71 (XVIII, p. 34).



Comme dans la cantate *Gott ist mein König*, le dessein de Bach, dans cette œuvre-ci, paraît complexe. Non seulement il adopte le chant de la litanie allemande pour ces quelques paroles qui en sont extraites, mais l'accompagnement qu'il y joint est doublement significatif. C'est une description de la prière collective, telle qu'elle se produit dans les cœurs, et telle qu'elle se manifeste au dehors. Poète, Bach nous y parle de l'union des âmes; musicien, il nous y représente l'alliance des voix. Dans son tableau, la tradition, le symbolisme et le pittoresque se mêlent. En même temps, il renouvelle une peinture de Heinrich Schütz. Ces paroles du psaume 84, «Seigneur, Dieu des armées, exauce ma prière», etc., dans les psaumes de ce dernier (1619), sont, en effet, récitées par deux chœurs à quatre voix, réunis sur l'accord parfait d'ut mineur, dont les notes se trouvent ainsi redoublées, de manière à reproduire le murmure grave et régulier de la foule priant à haute voix. L'imprécation des Israélites est déclamée de même, simultanément à toutes les parties, dans un grondement d'harmonie, dans ce verset du psaume 137: «Souvenez-vous, Seigneur, des enfants d'Edom au jour de Jérusalem.....»[2].

De nombreuses allusions se réalisent encore par la simple combinaison des différentes voix. C'est ainsi que le contraste entre le chant d'une voix seule et le chant de toutes suffit pour donner naissance à d'ingénieuses métaphores. Dans la cantate *Brich dem Hungrigen dein Brod*, Bach figure, par la réciprocité d'images musicales bien choisies, l'opposition des deux idées exprimées dans cette phrase: «Si tu vois quelqu'un qui est nu, habille-le». La

[1] B. G. 41 (X, p. 57).

[2] *Sämmtliche Werke* (vol. II, p. 115 et vol. III, p. 30).

basse, seule, chante à découvert les premiers mots, comme pour évoquer, par un équivalent musical, l'idée de nudité. Le chœur, au contraire, accompagné du *continuo* et des instruments, se déploie en larges draperies, pour convier à l'œuvre de miséricorde, désignée par ces paroles : « Habille-le »[1].

A la fin du troisième verset du *Magnificat*, chanté par le soprano, le chœur à cinq voix intervient subitement, et s'empare des derniers mots, *omnes generationes*, redits indéfiniment parmi les amples volutes d'une péroraison contrapontique qui se suffirait à elle-même, si le texte ne la rattachait nécessairement au solo qui précède[2]. L'idée première de cette interprétation primitive de l'idée de multitude n'appartient pas à Bach. M. Hermann Kretzschmar observe que, dans leurs *Magnificat*, Ruggiero Fedeli et Tommaso Albinoni avaient déjà tiré parti, à ce verset, du même effet de contraste entre le *solo* et le *tutti*[3]. Remarquons à notre tour que les musiciens s'étaient, depuis longtemps, appliqués à rendre sensibles, par le détail ou par le groupement des voix, des notions numériques ou quantitatives. Dans un répons de l'office de la semaine sainte, *Unus ex discipulis meis tradet me hodie,* Vittoria fait prononcer le mot *unus* par le ténor seul, et les autres voix ne commencent qu'à *ex discipulis meis*[4]. Dans la *Passion selon Saint-Matthieu,* Soriano prend soin de ne laisser chanter que trois voix à ce passage : « *Et in triduo reædificas illud* »[5].

Toutes ces allusions sont aussi faciles à réaliser qu'à comprendre. Pour le musicien, ce n'est qu'un jeu de les imaginer, et l'auditeur n'a besoin que d'un peu d'attention pour être d'intelligence avec lui. Il y a, en apparence, plus de recherche technique dans l'image par laquelle Bach transpose en musique le verbe se rencontrer. Bien que produite par des moyens élémentaires, cette image n'est claire, entièrement et dès le premier abord, que pour les esprits

[1] B. G. 39 (VII, p. 319).

[2] B. G. XI[1], p. 27.

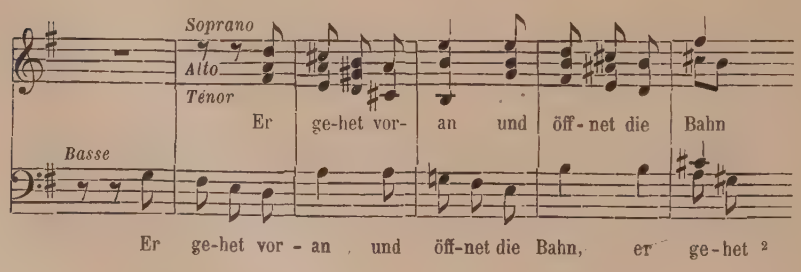
[3] *Führer durch den Concertsaal. Zweite Abtheilung, erster Theil : Kirchliche Werke*, p. 310 (2e éd. 1895).

[4] *Musica divina* de Proske, 1re année, t. IV, p. 166.

[5] *Ibidem*, p. 15. Cf. p. 22.

auxquels les termes et les usages du contrepoint ne sont pas entièrement étrangers. En effet, pour traduire les mots «se rencontrer», dans la cantate *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende*, il se sert d'un procédé dont la valeur symbolique demeure cachée à quiconque est incapable de reconnaître ce qu'on appelle, en contrepoint, un mouvement contraire et un croisement de parties. Venus de deux points opposés, le ténor et l'alto se rejoignent sur la même note, la dépassent en sens contraire, y reviennent encore, et enfin se séparent[1]. Pour distinguer ce va-et-vient et ces rencontres, il faut savoir écouter, et démêler ce qu'on entend. Sinon, la figure passe inaperçue. Bach, du reste, appuie à peine, sans la moindre lourdeur scolastique, et sans aucun pédantisme. Il ne se met point, ici, en frais d'habileté, et il en reste à une indication discrète. Cette correspondance s'est offerte à lui tout à coup, et il l'a utilisée spontanément, de même qu'un écrivain emploie une métaphore commune. Il possède profondément cette langue de la musique, si riche en comparaisons, et ces menus artifices sont parfois, à tout bien considérer, les jeux de mots inconscients de son style.

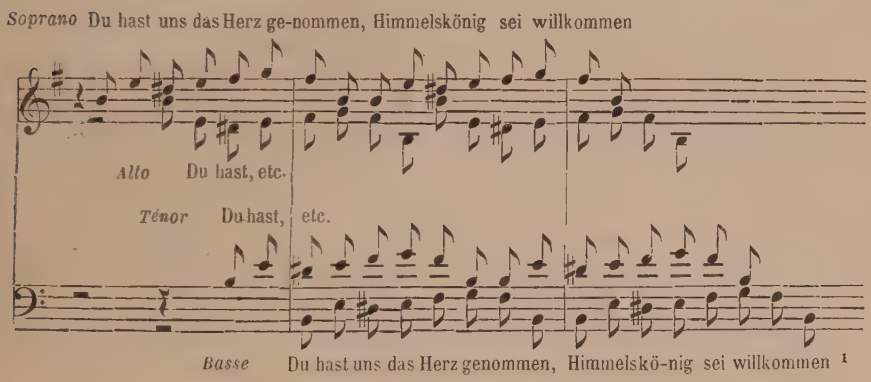
C'est avec le même naturel, et d'une touche aussi légère qu'il représente, dans la cantate *Himmelskönig, sei willkommen*, le Christ marchant le premier et montrant le chemin de la Jérusalem céleste



[1] B. G. 28 (V1, p. 269).

[2] B. G. 182 (XXXVII, p. 56). Nous retrouvons ici un procédé familier aux maîtres du XVIe siècle. C'est également par des imitations contrapontiques que Vittoria (1540? + après 1613) interprète, dans le motet *O quam gloriosum*, les paroles *sequuntur agnum quocunque ierit* (*Anthologie des Maîtres religieux*, publiée par Ch. Bordes, vol. I, p. 3).

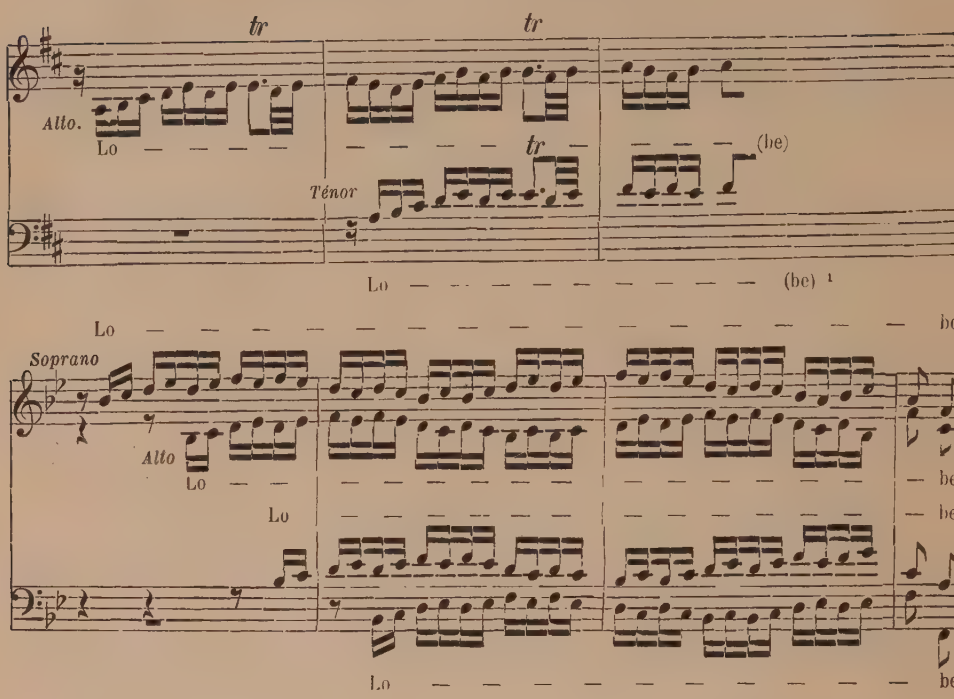
Dans la même cantate, il exprime aussi, au moyen d'un artifice de contrepoint, les paroles suivantes : « Tu as captivé notre cœur, roi du ciel, sois bienvenu ». Pour dire l'unanimité du sentiment d'amour que Jésus a suscité, il fait chanter à chaque voix le même motif, ainsi que nous l'avons déjà vu plus haut. Mais elles ne le profèrent pas simultanément, le redisent au contraire, l'une après l'autre, en un canon rigoureusement observé Par l'emploi de cette forme qui oblige strictement, Bach a voulu symboliser la dépendance parfaite de l'âme que le Seigneur possède.



[1]

Ce procédé d'imitation reparaît dans les chœurs de louanges, avec plus de brillant et moins de formalisme. Tandis que, dans l'exemple qui précède, Bach insiste sur l'idée de sujétion, il prétend évoquer, dans ces ensembles éclatants, les concerts infinis que poursuivent, éternellement, les esprits bienheureux. Il y répète à toutes les voix ces grands traits lyriques par lesquels il caractérise, habituellement, les sentiments d'allégresse. Les vocalises se déploient et redisent, à chaque partie, la même jubilation, dans les chœurs initiaux des deux cantates qui débutent par ces paroles : « Mon âme, loue le Seigneur ».

[1] B. G. 182, (XXXVII, p. 29).



Le mot *gelobet* (loué) est revêtu de semblables motifs organisés, au commencement des cantates *Gelobet seist du, Jesu Christ* et *Gelobet sei der Herr, mein Gott*[3].

* * *

Jusqu'ici, nous n'avons étudié, au point de vue significatif, que le fait seul d'assembler des motifs, de les imiter, de les contrarier, de les répéter, mais nous n'avons pas tenu compte, ou à peine, de leurs combinaisons harmoniques. Nous

[1] Cantate *Lobe den Herrn, meine Seele* (B. G. 69, XVI, p. 287).

[2] Cantate *Lobe den Herrn, meine Seele* (B. G. 143, XXX, p. 46).

[3] B. G. 91 et 129. De grandes vocalises se déroulent à toutes les voix, comme ici, dans les premiers chœurs des cantates *Herr Gott, dich loben alle wir* (B. G. 130) et *Nun singet mit Freuden vom Sieg* (B. G. 149). Signalons l'application d'un procédé analogue par G. M. Nanino († 1607), dans le motet *Hodie Christus natus est*, aux mots *laetantur Archangeli* (*Anthologie* de Ch. Bordes, vol. I, p. 19).

ne saurions en effet considérer comme une particularité d'harmonie, à proprement parler, l'usage des unissons et des octaves dont nous avons indiqué la fonction symbolique. Et, dans les passages formés d'accords successifs, en manière de faux-bourdon, c'est la simultanéité rythmique de la déclamation qui a le plus d'effet, et manifeste le mieux l'intention allégorique du compositeur.

Maintenant, au contraire, nous allons examiner de près les ressources expressives que Bach tire de l'essence même des harmonies, suivant que les notes s'y trouvent groupées selon des intervalles consonnants ou dissonants.

Nous venons de voir comment il représentait l'unité d'un sentiment collectif éprouvé par tous à la fois, en faisant chanter le même motif, en même temps, par les diverses voix du chœur. Il exprime aussi cette sympathie des âmes en accompagnant la mélodie que l'une des voix déroule par une mélodie parallèle, de même dessin et de même mesure, chantée par une autre voix, à la tierce ou à la sixte de la première. L'usage de ce procédé est fréquent lorsque le texte évoque des idées de bénédiction ou de béatitude. Par la douce monotonie de ces guirlandes accouplées qui, mollement, doublent les mêmes contours, la musique annonce et la parfaite concorde, et la joie calme des âmes apaisées, réunies dans une même sérénité. Il se peut bien d'ailleurs que Bach, avec sa sensibilité nuancée, fasse une distinction entre la caresse un peu froide des tierces successives, et la suavité pénétrante des sixtes répétées. Dans le duo de la cantate *Ein' feste Burg*, l'alto et le ténor modulent, en une suite de tierces, les premiers mots de cette phrase: «Combien sont heureux ceux qui portent Dieu dans leur bouche». Mais quand ils poursuivent par ces paroles : «Cependant plus heureux est le cœur, qui le porte dans sa foi», ils empruntent à l'accord plus profond des sixtes comme un surcroît de tendresse chaleureuse, et il semble ainsi que la progression même du texte a passé dans la musique et qu'elle rayonne, à cause de ces harmonies nouvelles, d'une joie plus intense et plus miraculeuse[1].

[1] B. G. 80 (XVIII, p. 373).

Dans une foule d'autres exemples, nous voyons les tierces et les sixtes, mêlées indifféremment, alterner ou se redire, jointes à des paroles telles que celles-ci : « Combien je veux me réjouir[1]..... Paix sur la terre..... et bonheur aux hommes[2]..... Bonheur à moi, Jésus est retrouvé, je ne suis plus en peine, celui que mon cœur aime paraît devant moi à cette heure joyeuse[3]..... O, comme le sort nous a été favorable »[4]. C'est par des sixtes que commence le duo de basse et de ténor de la cantate *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, duo écrit sur ces paroles : « Dieu, toi qui t'appelles l'amour »[5]. Une vocalise, chantée en sixtes se déploie dans le duo de ténor et de soprano de la cantate *Christ lag in Todesbanden*, sur le mot *Wonne* (transport)[6]. Les tierces se succèdent indéfiniment, par contre, dans le duo de soprano et d'alto de la cantate *Erwünschtes Freudenlicht*, avec ce texte : « Chrétiens bénis, troupeau bienheureux, venez, paraissez avec reconnaissance devant Jésus »[7].

L'union parfaite des âmes qu'un même sentiment occupe tout entières se manifeste encore par le symbole des consonnances, dans les duos des cantates *Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild*, *Mein Gott, wie lang', ach lange*, *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss*, et dans le duo de soprano et de basse de la troisième partie du *Weihnachts-Oratorium*[8].

* * *

A l'opposé de ces accords moelleux et de ces consonnances paisibles, interprètes uniformes des longues délices

[1] Cantate *Wir müssen durch viel Trübsal* (B. G. 146, XXX, p. 179 et suiv.).

[2] Cantate *Unser Mund sei voll Lachens* (B. G. 110, XXIII, p. 315).

[3] Cantate *Mein liebster Jesus ist verloren* (B. G. 154, XXXII, p. 75).

[4] Cantate pour l'inauguration de l'orgue de Störmthal (2 nov. 1723) *Höchsterwünschtes Freudenfest* (B. G. XXIX, p. 131). Voir aussi, pour l'expression des mots *Wohlthun* et *Wohlsein*, le duo déjà cité de la cantate *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende* (B. G. 28).

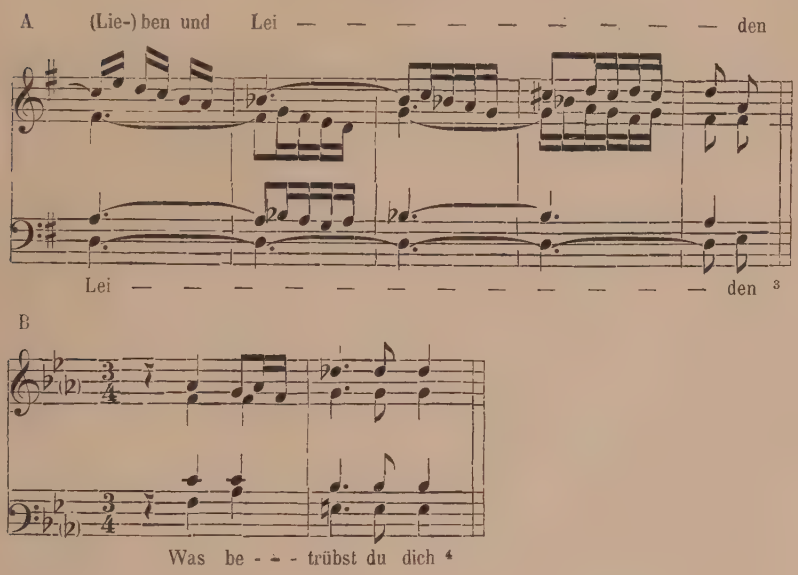
[5] B. G. 33 (VII, p. 107).

[6] B. G. 4 (I, p. 122).

[7] B. G. 184 (XXXVII, p. 82). Remarquons ici que Heinrich Schütz nous donne déjà des exemples de cette union des voix en consonnances agréables pour exprimer l'idée d'un état heureux. Voyez au vol. VII de l'éd. Spitta, p. 161 (*wohl*).

[8] B. G. 79. — B. G. 155. — B. G. 134. — B. G. V [2].

et des joies partagées, vibre la foule complexe des accords âpres, messagers des malédictions et des douleurs. Dans la cantate *Himmelskönig, sei willkommen*, que Bach écrivit vers 1714 ou 1715, il accompagne le mot *Leiden* (souffrance) d'harmonies amères, variées à dessein (A). Sur le mot *betrübt* (affligé), les quatre voix résonnent lugubrement, dans la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss* (B). D'autre part, *Schmerz* (douleur)[1], *sterben* (mourir)[2], sont chantés à plusieurs parties, sur des dissonances prolongées.



Le verbe «se chagriner» est annoncé par la discorde des voix, dont les intonations successives s'échelonnent en une série de chocs, au début de la cantate *Aerg're dich, o Seele, nicht*[5].

Cet emploi expressif des dissonances n'a rien de nouveau, dans l'intention du moins. Tout le XVIIe siècle musical

[1] Cantate *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* (B. G. 116, XXIV, p. 254).
[2] Cantate *Christus, der ist mein Leben* (B. G. 95, XXII, p. 132).
[3] B. G. 182 (XXXVII, p. 54).
[4] B. G. 21 (V[1], p. 21).
[5] B. G. 186 (XXXVII, p. 122).

les a pratiquées ainsi, et les maîtres du siècle précédent ont témoigné bien souvent qu'ils en connaissaient la valeur significative. En 1592, dans sa *Melopoeia*, Sethus Calvisius recommandait d'assembler des sons qui ne s'accordent point ensemble, dans les passages où le texte mis en musique réclamait une harmonie plus rugueuse (*ut harmonia, si sententia textus id requirat, exasperetur*)[1], conseil répété par Johann Crüger, en 1624, dans sa *Synopsis musica*[2].

Quant à la constitution même de ces accords émouvants, elle était également établie, et depuis assez longtemps, sans que les théoriciens en eussent, d'abord, préparé les lois. A leur précepte général d'accentuer, par les rudesses de l'harmonie, les rudesses de la parole, les compositeurs avaient répondu à l'avance, en déchaînant, sur les paroles tragiques, la horde capricieuse et terrifiante des sons faux. Ils s'étaient enivrés, jusqu'au délire, de l'ambroisie trouble que déverse dans les âmes une musique incertaine où se déchirent des voix ennemies. Nous n'avons pas ici à faire l'histoire des tentatives étranges mêlées de trouvailles heureuses qui assouplirent et colorèrent la langue harmonique des derniers maîtres du XVIe siècle et des premiers du XVIIe[3]. Remarquons toutefois que nous sommes grandement redevables à leurs tâtonnements et à leurs audaces. Bien des richesses neuves se sont dégagées du tourbillon confus des expériences, et ces richesses nous sont restées. Les révoltés que les défenseurs des lois antiques anathématisaient comme les destructeurs de la musique ont édifié pour nous. Artusi s'acharnait encore à proscrire les intervalles altérés où, dit-il, se confondent les tierces et les quartes[4], quand Giovanni Gabrieli avait déjà fait éprouver la merveilleuse résonnance des accords où ces tierces douteuses se joignent à des tierces assurées[5]. Et, dès ses premières

[1] Chap. VI. *De Dissonantiis per se.*

[2] Chap. VI, p. 46.

[3] Voyez les étonnantes successions harmoniques de Gesualdo, prince de Venouse. (Cf. Ambros, *Geschichte der Musik*, vol. IV, p. 236 et pages suivantes).

[4] Par exemple *fa — do dièze*. (*L'Artusi, overo delle Imperfettioni della moderna Musica*, 2e partie, 1603, p. 9).

[5] Cf. *Giovanni Gabrieli und sein Zeitalter*, par C. von Winterfeld, 3e partie, p. 12. Berlin, 1834.

œuvres, l'élève de Gabrieli, Heinrich Schütz, va s'en emparer.

Considérons maintenant le premier des deux exemples qui précèdent. Nous y retrouvons précisément, dans la deuxième mesure, cette harmonie familière à Schütz, qui accompagne volontiers ainsi les paroles douloureuses[1]. Ici, à la vérité, Bach a su la rendre plus acerbe encore, par la dissonance qu'y ajoute le retard du ténor. Dans la seconde citation, d'autre part, se reconnaît aussi l'héritage des réformateurs du commencement du XVIIe siècle, en cet accord de septième diminuée dont les désespoirs de Claudio Monteverde avait jadis emprunté la plainte pénétrante[2].

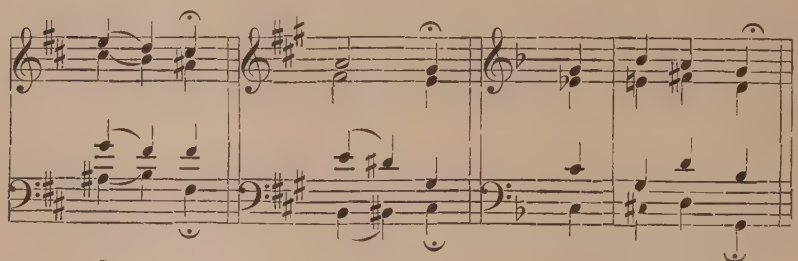
Mais il me suffit de signaler ici la parité des intentions de Bach et des intentions de Gabrieli, de Monteverde et de Schütz. Dans la réalisation, Bach, plus riche de tout un siècle de musique passionnée, manifeste plus librement encore, et avec l'outrance qui lui est propre, les crispations de son âme éprise de la douleur. Il renforce les éléments de pathétique reçus de ses devanciers, pour agir avec plus de puissance sur ses auditeurs, déjà faits d'habitude à la caresse épineuse des discords. D'instinct, d'ailleurs, il ajoute aux ressources qu'on lui a transmises. Il les augmente de toute manière. Tantôt il en ravive la rudesse en mêlant à l'ensemble déjà dissonant des voix une dissonance nouvelle qui l'exaspère, tantôt il juxtapose, de manière inattendue, des accords qui, séparés, passeraient presque inaperçus, mais que les accords voisins font valoir, ou dont la violence

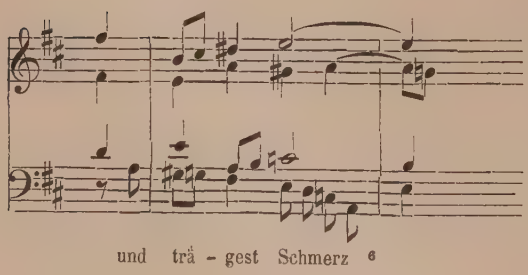
[1] Schütz l'emploie au début du psaume *Aus der Tiefe*, du fond de l'abîme (*Die mehrchörigen Psalmen*, 1619, ps. 130. Éd. Spitta, vol. II). Il s'en sert aussi sur le mot *weinen*, pleurer, dans l'*Historia von der Auferstehung Jesu Christi* (1623. Éd. Spitta, vol. I). Cette harmonie pénétrante est jointe aussi à des paroles de supplication et de tendresse dont l'accent prend ainsi plus d'intensité. Ainsi, sur le mot *Rabbuni*, maître (*Historia von der Auferstehung*), sur le mot *gnädig*, miséricordieux (*Kleine geistliche Concerte*, 1re partie. Ed. Spitta, vol. VI, n° 8). Bach lui donne aussi ce caractère d'invocation ardente dans la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (B. G. 102), mes. 67 du premier chœur.

[2] Voyez le passage du *Ballo delle Ingrate* cité par Fétis (*Traité de l'Harmonie*, 1872, p. 27), aux mots *apprendete pietà*. Cette œuvre est de 1608. Cf. aussi Schütz (*Marcus-Passion*, éd. Spitta, vol. I), au mot *Kreuzige* (on n'est pas certain que cette composition soit de Schütz).

imprévue est causée par la contradiction tonale qu'ils apportent dans la composition. On peut citer ici la série d'accords dissonants qu'il écrit, sur les mots *wer euch tödtete*, dans la cantate *Sie werden euch in den Bann thun*[1].

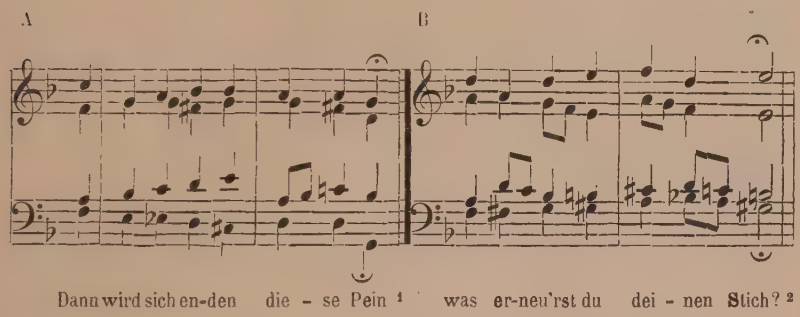
Dans mainte harmonisation des chorals, nous pouvons étudier, mieux peut-être que partout ailleurs, la signification que Bach prétend donner aux accords dissonants. L'accompagnement est, d'ailleurs, le seul moyen qu'il ait de commenter le texte de ces cantiques, revêtus déjà d'une mélodie presque invariable. Les exemples abondent. Les paroles de l'affliction y reçoivent la parure sombre des sonorités douteuses ou mordantes, symboles de trouble, d'amertume[2], de supplice, dc douleur et de péché.





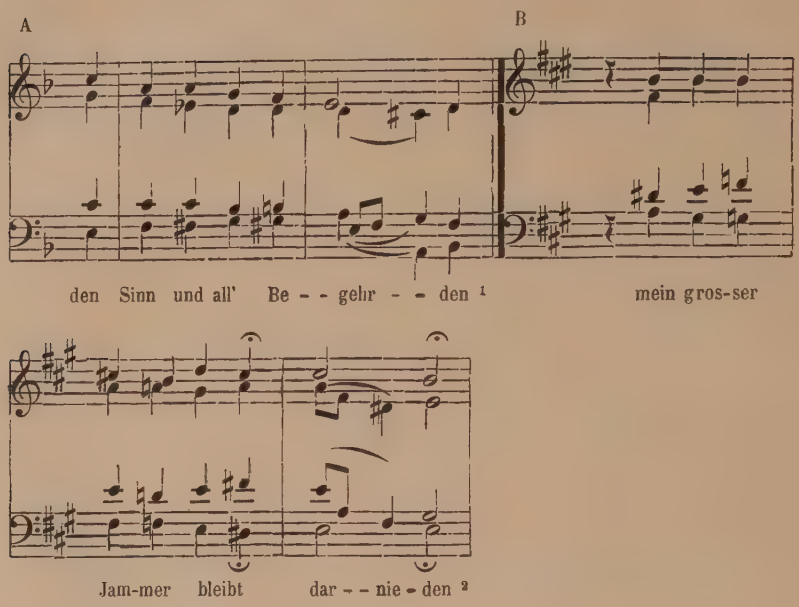
[1] B. G. 44 (X, p. 134).
[2] *Johannes-Passion* (B. G. XII[1], p. 121).
[3] *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 192).
[4] *Johannes-Passion* (B. G. XII[1], p. 31).
[5] Cantate *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes* (B. G. 40, VII, p. 377),
[6] Cantate *Warum betrübst du dich, mein Herz* (B. G. 138, XXVIII, p. 201).

Sur le mot *Schmerz* (douleur), dans le dernier exemple cité, Bach fait entendre une réplique de cet accord altéré dont, comme nous l'avons dit, Schütz aimait l'âpreté mystérieuse. Le même accord paraît aussi quand Bach veut accompagner ces paroles menaçantes du cantique *O Ewigkeit, du Donnerwort:* « Et ce supplice ne finira que si Dieu cesse d'être éternel» (A). Il reparaît encore dans cette apostrophe à « l'antique serpent » (*alte Schlange*) de la Bible (B) : «Pourquoi renouvelles-tu ta piqûre ?»



On remarquera que le trouble harmonique, dans ces derniers exemples, est causé par la présence, á la basse, des motifs chromatiques dont nous avons, dans un chapitre précédent, reconnu l'importance significative. Le thème ascendant paraît, dans ces citations, avec la même expression que le thème descendant. Cependant il arrive qu'il traduise aussi, dans des accompagnements de cette sorte, l'idée de désir à laquelle nous l'avons déjà vu associé. Nous le rencontrons avec cette acception dans la cantate *Herr Christ der ein'ge Gottes-Sohn,* à la fin du dernier choral, quand le texte parle de porter vers Dieu son âme, tous ses désirs et ses pensées (A). En regard de cette citation, nous en donnons une autre où le thème chromatique descendant, évoqué par des mots de sens douloureux, détermine une succession harmonique audacieuse, pleine de surprises (B).

[1] B. G. 20 (II, p. 317).
[2] Cantate *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes* (B. G. 40, VII, p. 387).



Au contraire, dans les mesures qui sont chantées avant ces dernières, le mot « partir en paix » est commenté par un motif uni et doucement animé de la basse. De même, dans un choral de la *Matthäus-Passion*, Bach fait, à la partie de basse, une allusion discrète aux paroles : « Celui qui donne aux nuages et aux vents leurs chemins et leur cours »[3]. Dans ces deux cas, il emploie des dessins mélodiques analogues à ceux qu'il trace, comme nous l'avons vu, pour représenter l'action de marcher, de suivre une route, etc.

L'immédiate efficacité des harmonies et le discours successif des thèmes allégoriques aident ainsi à l'interprétation des chorals évangéliques. Grâce à cette double ressource, les gloses de Bach sont à la fois saisissantes et démonstratives : d'un côté, il y agit par des impressions, de l'autre par des images. Souvent, comme les exemples qui précèdent en témoignent, les effets des deux procédés con-

[1] B. G. 96 (XXII, p. 184).
[2] *O Ewigkeit, du Donnerwort* (2e version, B. G. 60, XII², p. 190).
[3] B. G. IV, p. 186.

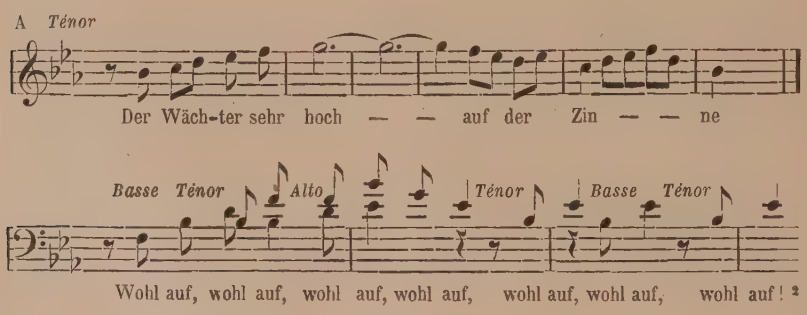
vergent. Mais cette coalition n'est pas nécessaire. Sans unir les deux forces expressives, Bach peut dégager les traits dominants des poésies religieuses qu'il accompagne, et tenter d'égaler leur richesse de sentiments et de figures. Il lui suffit de répéter un motif où sont accentuées les notes du thème chromatique descendant qui lui est familier, pour donner à son commentaire du choral *Ach Gott, wie manches Herzeleid begegnet mir zu dieser Zeit* une douloureuse unité de ton[1]. Dans le premier chœur de la cantate *Jesu, der du meine Seele*, il associe de même les motifs chromatiques aux paroles qui rappellent que Jésus a souffert la mort, pour arracher les âmes « à la sombre caverne de Satan »[2]. Le premier chœur de la cantate *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein* est aussi tout rempli de la plainte des demi-tons descendants, plainte où se reflète, sous une forme altérée, un fragment mélodique du choral sur lequel ce chœur est basé[3]. Des formules chromatiques paraissent aussi dans l'accompagnement vocal du choral *Aus tiefer Noth schrei ich zu dir*, au commencement de la cantate composée sur ce cantique, quand le texte parle de péché et d'injustice[4].

Au contraire, de grandes vocalises de jubilation rayonnent dans le cortège que font les voix à la mélodie du *Magnificat* allemand *Meine Seele erhebt den Herren*, pour rendre sensibles les grands épanchements de joie dont le mot *freuen* est, dans le chant liturgique, l'impassible truchement[5]. Le premier chœur de la cantate *Herr Gott, dich loben wir* unit, au *canto fermo* du choral confié au soprano, les souples louanges que la basse, le ténor et l'alto prolongent à perte d'haleine[6]. Il en est de même au début de la cantate *Gelobet sei'st du, Jesu Christ*, où la mélodie du vieux cantique domine, au soprano, les infinies arabesques des autres parties[7]. L'*alleluia* librement épanoui du chœur

[1] B. G. 3 (I, p. 76 et pages suivantes.)
[2] B. G. 78 (XVIII, p. 258).
[3] B. G. 2 (I, p. 55 et pages suivantes).
[4] B. G. 38 (VII, p. 288).
[5] B. G. 10 (I, p. 281).
[6] B. G. 16 (II, p. 175).
[7] Le chœur donne une traduction puissante du mot *gelobet* (loué), puis du verbe *sich freuen*, se réjouir (B. G. 91, XXII, p. 6 et p. 14).

se déroule avec une semblable magnificence, en opposition avec la grave démarche du thème consacré, dans la paraphrase de la première strophe du choral *Wachet auf*[1].

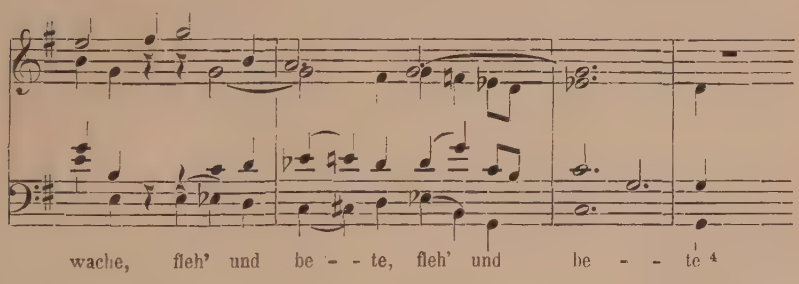
Dans cette composition, d'ailleurs, le chœur déborde de vie et d'action. Il tressaille à chaque mot, comme un personnage multiple qu'exaltent les paroles qu'il entend et qu'il répète. Il ne cesse point d'être en proie à l'inspiration que le poète lui souffle, et il redit avec véhémence, amplifie et anime les phrases du choral que le soprano expose avec une scrupuleuse uniformité. L'éclatante ascension du ténor, qui aboutit à une note vigoureusement soutenue, est imitée par l'alto et par la basse. Elle annonce la clameur que poussent, d'une voix claire, les veilleurs de nuit, très haut sur la tour (A). Plus loin, les cris de joie et les paroles d'éveil retentissent au-dessous du calme choral, comme des appels redoublés, jetés à tous les échos (B).



Bien qu'interdite à la mélodie principale, donnée d'avance et quasi intangible, la traduction musicale du texte poétique est ainsi sauvegardée, puisque le compositeur la fait passer dans l'accompagnement des voix. Il dispose librement de ce moyen d'expression et s'ingénie à le rendre significatif. Parfois il le forme de notes détachées, dont l'isolement semble montrer qu'elles se suffisent à elles-mêmes, pour interpréter le mot *g'nug* (assez)[3], ou bien il décide que cette suite interrompue symbolisera une idée de

[1] B. G. 140 (XXVIII, p. 263).
[2] B. G. 140 (XXVIII, p. 253 et p. 261).
[3] Cantate *Es ist das Heil uns kommen her* (B. G. 9, I, p. 255).

partage ou de morcellement[1]. Dans le premier chœur de la cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, où le thème du choral est à la basse, le soprano décrit, dans une agile vocalise montante, le pèlerinage final de l'âme vers le ciel, après avoir dit, par un motif chromatique au rythme alourdi, les angoisses de «la voie étroite» qu'il faut suivre avant d'y parvenir[2]. Le fracas du mot *toben* gronde aux trois voix sur lesquelles s'étend la mélodie du choral, chanté par le soprano, dans le premier chœur de la cantate *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*[3]. La supplication du mot *flehen* devient plus pressante et semble larmoyer, quand le ténor et la basse la répètent d'un ton gémissant, après avoir fortement articulé, de concert avec l'alto, cette brève exhortation: «Veille», tandis que le soprano poursuit le chant du cantique *Mache dich, mein Geist, bereit*.



[4]

Dans ce dernier exemple, les voix ajoutent, à la mise en œuvre du choral, plus d'émotion que de pittoresque. Elles révèlent le profond sentiment d'anxiété qui règne dans les paroles. «Tiens-toi prête, mon âme, veille, prie et supplie, que l'heure mauvaise ne te surprenne pas à l'improviste.» C'est le caractère intime de la poésie qui transparaît ici dans les accents du chœur. La même tendance uniquement expressive des voix se reconnaît encore aux harmonies tristes qu'elles joignent au mot *betrüben*, dans la cantate

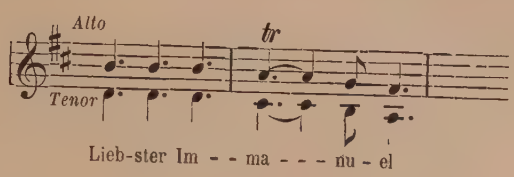
[1] Cantate *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (B. G. 178. XXXV, p. 248).
[2] B. G. 3 (I. p. 80 et p. 82).
[3] B. G. 178 (XXXV, p. 240).
[4] B. G. 115 (XXIV, p. 113).

Was willst du dich betrüben[1], au mot *leiden*, dans la cantate *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott*[2], au mot *Angst*, dans la cantate *Wo soll ich fliehen hin*[3]. D'autre part, le ténor et l'alto ne se lassent point de ressasser un motif d'imploration, tandis que le hautbois et la trompette font entendre la mélodie du choral, à ce verset de la cantate *Meine Seele erhebt den Herren* : « Il se souvient de sa miséricorde, et secourt Israël son serviteur »[4].

Le chœur intervient au contraire par des motifs paisibles et par des harmonies douces, c'est-à-dire, d'après l'acception que le mot avait alors, consonnantes, pour ajouter une sorte de charme sensible aux paroles de tendresse. Ainsi, au début de la cantate faite sur le choral *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*[5], l'alto et le ténor annoncent la mélodie de ce cantique, par les premières notes du thème, qu'ils entonnent à la sixte, et poursuivent pendant deux mesures, sans se désunir. L'extrême simplicité du procédé produit, dans cette circonstance, un effet particulièrement délicieux. Il semble que ces deux voix isolées préludent au chœur sur le ton d'une chanson populaire, naïve et sentimentale. Par une heureuse coïncidence, leur accord se renouvelle, au commencement du second verset, sur un aveu empreint d'amoureuse familiarité : « Tu m'as, suprême trésor, ravi mon cœur ». Tout le premier chœur est pénétré de la suavité qu'y déverse, dès le seuil, la grâce harmonieuse de ces invocations. A la vérité, l'orchestre, le premier, les a présentées. Mais leur physionomie ne s'est entièrement révélée qu'au moment où les paroles en ont précisé le sens. Dans l'exorde instrumental, le motif, aimable déjà, n'avait que cet attrait de sonorité caressante qui, à l'ordinaire, paraît bientôt fade. Expliqué par les voix, il devient captivant, et peut reparaître indéfiniment dans l'accompagnement, sans causer de satiété,

[1] B. G. 107 (XXIII, p. 183).
[2] B. G. 127 (XXVI, p. 142).
[3] B. G. 5 (I, p. 134).
[4] B. G. 10 (I, p. 299).
[5] B. G. 123 (XXVI, p. 44).

comme une figure amie dont la beauté souriante ne lasse jamais, mieux connue et plus chère à chaque regard.



CHAPITRE CINQUIÈME

LE COMMENTAIRE DE L'ACCOMPAGNEMENT INSTRUMENTAL

La direction des motifs. — Allusions du contrepoint. — Les idées d'union, de suite, d'obligation. — Les instruments amplifient les motifs vocaux. — La joie des motifs clairs. — Les thèmes chromatiques. — Le motif des larmes. — Les rythmes de l'accompagnement. — Le calme. — Le tumulte. — Signification des accompagnements formés de notes répétées. — Images réalistes. — Symboles d'uniformité et d'assoupissement. — Les motifs du sommeil. — La paix de la mort. — Exemples de ces descriptions chez les devanciers de Bach. — Les rythmes disjoints, les rythmes alourdis. — Description du mouvement. — Les accompagnements entrecoupés. — L'harmonie significative dans l'accompagnement.

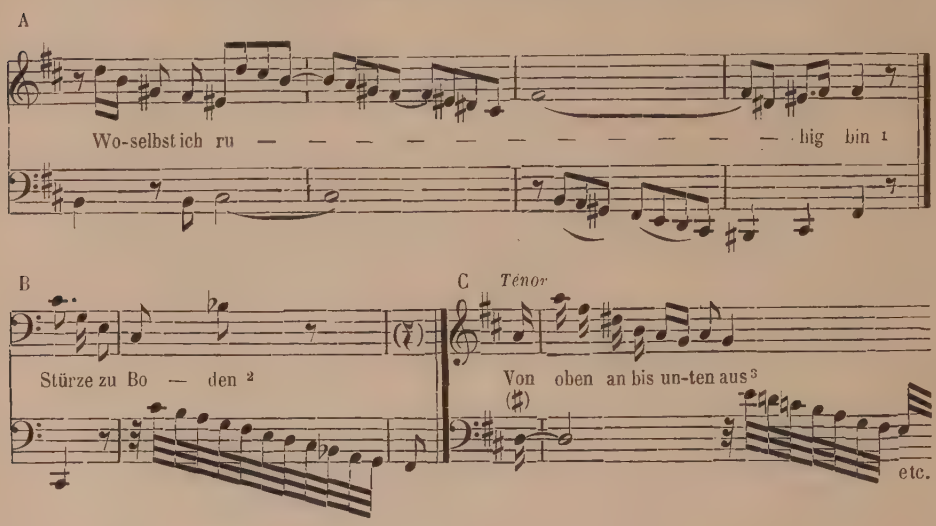
Les ressources significatives de Bach ne sont pas limitées au langage musical des voix humaines. Les paroles auxquelles il est joint le rendent, certes, autant qu'il se peut, explicite et immédiat. Mais ces interprétations transparentes et sûres ne sont pas les seules dont le musicien dispose. Elles se reflètent, se prolongent, évoluent, pour ainsi dire, dans le commentaire infini des instruments qui accompagnent les voix. Nous retrouvons en effet dans ce chant inarticulé les éléments expressifs du mot-à-mot fidèle dont nous avons jusqu'à présent étudié les formes. Les procédés de traduction y restent les mêmes, avec plus de richesse, plus de variété dans les images, mais autant de précision. La méthode comparative que nous avons constamment employée nous servira encore ici à déterminer les principaux types de motifs, et à les classer. Cet examen est d'ailleurs facilité

par les recherches dont nous avons exposé les résultats dans les chapitres qui précèdent. En outre, nous avons à notre service un nouveau terme de comparaison. Non seulement nous pourrons constater que les figures musicales semblables correspondent à des textes de même contenu, mais nous aurons encore la faculté de confronter les motifs instrumentaux dont nous voudrons apprécier la valeur, avec les motifs vocaux dont la signification a été établie par des expériences antérieures et décisives.

Les caractères de la mélodie sans paroles nous apparaîtront ainsi distinctement, dans les cas où elle concerte avec une mélodie chantée. Les compositions où l'œuvre commune de la voix et de l'instrument est le plus facilement aperçue, sont les airs et les récits accompagnés uniquement de la basse continue. Cet accompagnement est, en effet, réduit à une sorte d'esquisse, de dessin au trait, où les péripéties du texte, quand elles y sont retracées, se trouvent gravées en contours nets. Nous ne nous arrêterons cependant pas, d'abord, à une étude particulière des motifs imagés que Bach présente avec le secours de la seule basse continue. Comme, bien souvent, les formules que nous voulons expliquer ne sont point spéciales à la basse, mais se rencontrent indifféremment dans toutes les parties de l'orchestre, nous classerons les motifs instrumentaux d'après leurs analogies de structure, sans tenir compte de leur situation. Autrement, nous tomberions dans des redites.

Nous remarquerons toutefois que certaines tournures prennent, à la basse, une importance plus grande qu'aux autres parties. La basse instrumentale manifeste en effet puissamment les symboles de gravité, de profondeur. L'abîme des notes caverneuses est de son domaine, et elle en recule les limites bien au delà de ce que les voix humaines arrivent à en atteindre. Aussi arrive-t-il fréquemment que l'image d'un mouvemcnt qui s'abaisse, déjà ébauchée dans le chant, se complète et redouble d'effet en passant à l'orchestre. Dans le dernier air de la cantate *Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust*, la basse continue poursuit la longue descente de l'alto qui dépeint la marche vers le tombeau, «cette demeure où se trouve la paix» (A).

Dans l'air de basse de la cantate *Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort*, l'effondrement annoncé par les paroles du chant se réalise, sans tarder, dans le motif de l'accompagnement (B). Quand l'évangéliste rapporte, dans la *Johannes-Passion*, que le voile du temple s'est déchiré depuis le haut jusqu'en bas, l'image commencée dans son chant s'achève avec violence dans la gamme instrumentale qui suit (C).

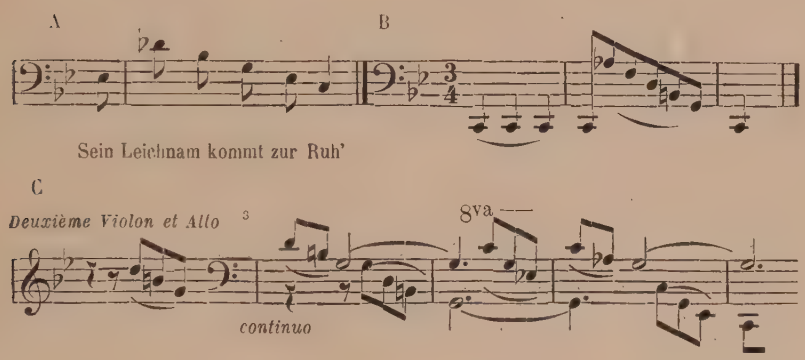


A la fin du récit de ténor de la cantate *Komm, du süsse Todesstunde*, après ces paroles : « C'est ma joie de quitter ce monde », la basse instrumentale représente, par une grande période retombante, le déclin de la vie, qui prépare doucement la libération de l'âme, affranchie peu à peu du corps affaibli, entraîné vers la terre [4].

Le pèlerinage qui mène à la paix du tombeau est d'ailleurs maintes fois décrit par Bach, à l'aide de motifs qui fléchissent lentement. Vers la fin du poétique récit de basse qui précède le dernier air de la *Matthäus-Passion* paraît, dans une courte phrase de chant, l'explication pé-

[1] B. G. 170 (XXXIII, p. 222).
[2] B. G. 126 (XXVI, p. 128).
[3] B. G. XII[1], p. 112.
[4] B. G. 161 (XXXIII, p. 9).

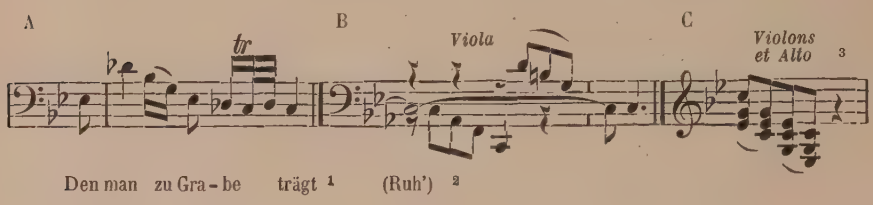
remptoire de ces sortes d'arpèges descendants qui accompagnent souvent les airs ou les chœurs qui parlent de sépulture. Nous en trouvons en effet le modèle, si fréquemment imité autre part, dans le motif joint à ces paroles: « Son cadavre va vers le repos » (A)[1]. Sous une forme purement instrumentale, le même thème figure obstinément dans le chœur de la mise au tombeau qui termine cette Passion (B)[2]. Bach l'emploie aussi dans le chœur de sépulture par lequel s'achève la *Johannes-Passion*. Dans ce dernier chœur, la voix de basse l'énonce sur ces paroles: « Reposez en paix », et le dessin en traverse tout l'orchestre, depuis les violons jusqu'au continuo (C).



Nous trouvons dans la cantate *Herr, gehe nicht in's Gericht*, une interprétation vocale du même motif, qui concorde absolument avec la précédente (A). Dans le deuxième air de la cantate *Ich habe genug*, qui exprime le désir passionné de la mort, ce motif se présente encore dans l'accompagnement, à ces mots: « Là, je contemplerai le calme repos d'une douce paix » (B). L'air de ténor de la cantate *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*, nous fournit un autre exemple de l'emploi, à la basse continue, de l'arpège descendant, quand le chanteur redit le mot *Sterben*[4]. La relation de ce motif avec des paroles qui évoquent des

[1] B. G. IV, p. 252.
[2] B. G. IV, p. 272
[3] B. G. XII[1], p. 125.
[4] B. G. 177 (XXXV, p. 233).

images de mort et particulièrement de sépulture est constante. Il nous sera donc permis de le prendre dans la même acception, dans le premier chœur de la cantate *Wer weiss, wie nahe mir mein Ende*, et de voir, dans les arpèges lents qui l'accompagnent, une allusion certaine à la déposition du corps dans la tombe (C).



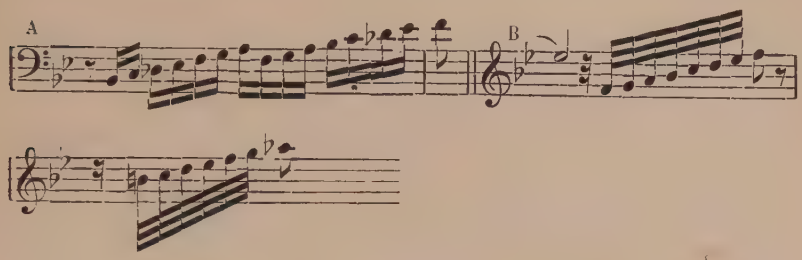
Dans la cantate *Jesus schläft, was soll ich hoffen*, quand Bach veut désigner, non plus la mort souhaitée où le juste s'endort, mais la mort menaçante dont «le gouffre est déjà béant» devant le pécheur éperdu, une rigide suite de notes descendantes semble en annoncer l'inexorable approche[3].

C'est encore la basse d'accompagnement qui accentue, par de soudaines chutes, ou par de profonds mugissements, l'expression des mots qui suscitent des visions de l'enfer ou du «gouffre sans fond», dans les cantates *Ach Gott, wie manches Herzeleid*[5], *Es ist das Heil uns kommen her*[6], et dans la *Matthäus-Passion*[7].

Il est presque inutile de redire que les motifs ascendants instrumentaux possèdent aussi, à la ressemblance des motifs vocaux de même structure, une signification formelle. Indiquons seulement quelques exemples. Dans la cantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, la basse continue traduit, dans le langage conventionnel de la musique, par des gammes montantes qui se répètent, l'idée d'élévation qui se

[1] B. G. 105 (XXIII, p. 137).
[2] B. G. 82 (XX[1], p. 42).
[3] B. G. 27 (V[1], p. 219).
[4] B. G. 81 (XX[1], p. 3).
[5] B. G. 3 (I, p. 86).
[6] B. G. 9 (I, p. 261).
[7] B. G. IV, p. 100.

dégage de ces paroles : « Seigneur, je remets mon esprit entre tes mains » (A)[1]. De rapides traits, joués par les violons, dans la cantate *Wer weiss, wie nahe mir mein Ende*, prennent l'essor à ces mots : « Des ailes, des ailes ! » (B)[2]. La montée des apôtres vers le Mont des Oliviers est représentée par un mouvement ascendant de la basse continue[3].



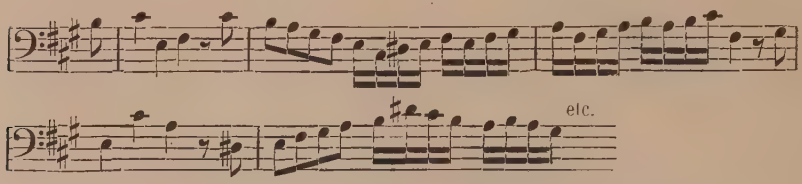
Dans le *Magnificat*, les violons font entendre un sujet ascendant, qu'ils répètent, en le haussant chaque fois d'un degré, pour accompagner ces mots : « *Et exaltavit humiles* »[4].

Un dessin qui se dresse audacieusement, depuis le fond de l'orchestre, et surgit de nouveau, après s'être replié presque jusqu'à son point de départ, accompagne l'air de la cantate *Was willst du dich betrüben :* « Quand même Satan voudrait, de l'enfer, se déchaîner contre toi, ses intrigues tourneraient à sa confusion »[5].

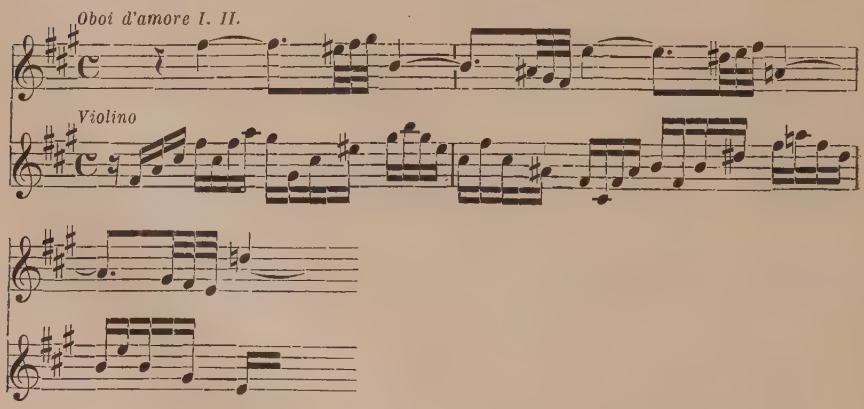
Comme dans les motifs vocaux, le contraste entre la direction montante et la direction descendante des motifs instrumentaux peut devenir significatif. Ainsi que nous l'avons observé au sujet des thèmes chantés, l'emploi successif de figures analogues, mais disposées en sens inverse, fournit à Bach un symbole général des idées d'opposition et de réciprocité. On peut donner des exemples de l'usage de ce procédé dans l'accompagnement. Remarquons tout d'abord que, dans les passages dont nous avons cité le

[1] B. G. 106 (p. XXIII, p. 166).
[2] B. G. 27 (V[1], p. 237).
[3] B. G. IV p. 50.
[4] B. G. XI[1], p. 49.
[5] B. G. 107 (XXIII, p. 192).

chant et les paroles, quand nous avons étudié la signification des motifs vocaux ascendants et descendants, l'image présentée par la voix se reflète exactement dans la basse continue, ou dans l'accompagnement des instruments. L'opposition entre les adverbes *dort* et *hier* (ici, là), si bien marquée dans le récit de basse de la cantate *Ein ungefärbt Gemüthe*, est encore accentuée par la reprise, au quatuor, des motifs énoncés par le chanteur[1]. Dans la cantate *Barmherziges Herze der ewigen Liebe*, la basse continue imite la phrase déjà imagée que Bach joint à ces paroles, pour traduire l'idée de retour qu'elles expriment : « Ainsi que vous mesurez, ainsi l'on vous mesurera »[2].

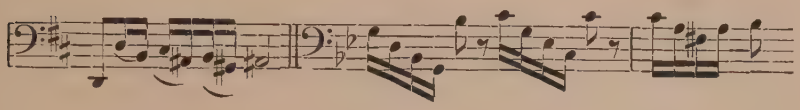


L'air de basse de la cantate *Wohl dem, der sich auf seinen Gott,* commence par ces paroles : « Le malheur me ceint de toutes parts, d'une chaîne au poids écrasant. » Le compositeur représente cet enlacement des liens autour du captif, par deux figures d'orchestre qui se combinent, et dont chacune correspond déjà, à elle seule, á l'image d'enveloppement qu'elle concourt à exprimer[3].

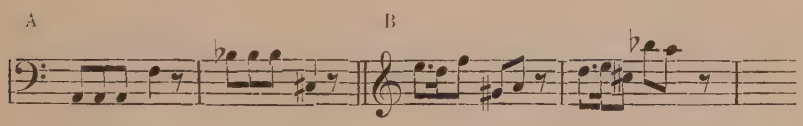


[1] B. G. 24 (V1, p. 145). [2] B. G. 185 (XXXVII, p. 109). [3] B. G. 139 (XXVIII, p. 239).

Des arabesques largement contournées, ou bien enroulées en spirale, ondulent dans l'accompagnement, quand les mots *umfassen*[1], *umarmen*[2] (embrasser), passent dans le texte.



D'autre part, en juxtaposant des motifs tracés en sens contraire, Bach a l'intention d'éveiller l'idée de confusion, par une succession de notes qui semblent jetées au hasard, sans enchaînement logique, et sans plan continu. Ce dessein nous apparaît clairement, dans l'introduction et dans l'accompagnement du premier air de la cantate *Geist und Seele wird verwirret*: « L'âme et l'esprit sont confondus, lorsqu'ils te contemplent, ô mon Dieu »[3]. Le thème est formé de deux fragments séparés, dont le second est presque exactement l'inverse du premier, et cette contradiction éclate à la fois à la basse (A), et à la partie supérieure (B).



A force de considérer la musique comme un langage plein de métaphores, on y découvre peu à peu une étonnante richesse d'interprétation, et l'on s'aperçoit que les anciens maîtres en ont connu toutes les ressources. Leur intelligence s'était assouplie à les comprendre, et leur mémoire s'y était munie amplement de figures. Une infinité de correspondances leur paraissaient lumineuses dans les œuvres d'autrui, et leur imagination, échauffée à ce jeu, leur en proposait de nouvelles en abondance. Pour le compositeur accoutumé depuis l'enfance à jouir des subtiles rencontres des

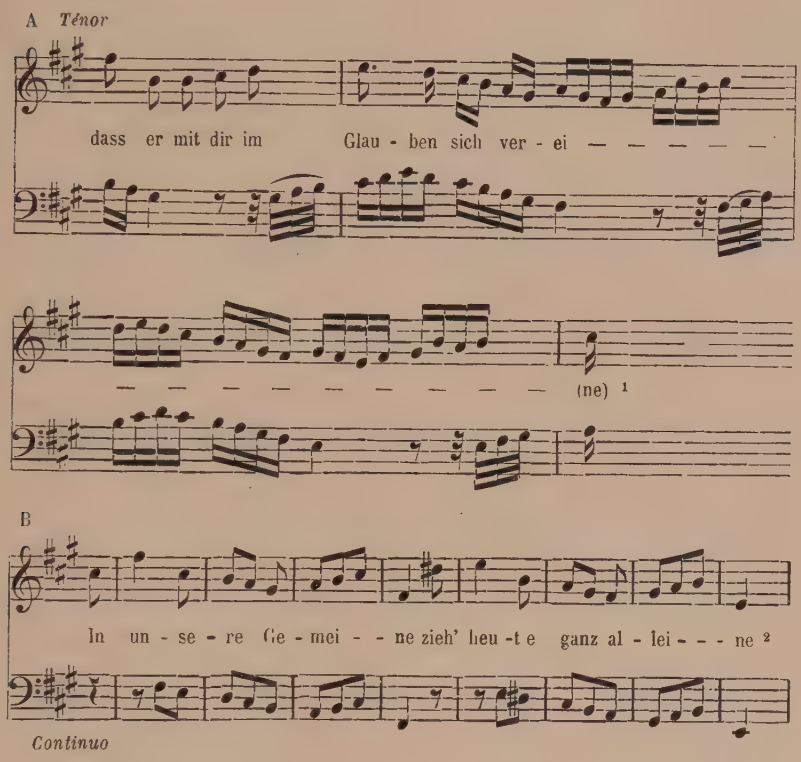
[1] *Weichnachts-Oratorium*, B. G. V², p. 246.
[2] Cantate *Aerg're dich, o Seele, nicht* (B. G. 186, XXXVII, p. 142).
[3] B. G. 35 (VII, p. 190).

sons et des pensées, rien de plus aisé que d'en créer d'inattendues, dont le sens est profond. Le livre de la musique lui est ouvert comme un grand dictionnaire de mots desséchés qu'il fait revivre, dans toute leur saveur signifiante, en les ramenant de l'abstrait au réel. Prendre à la lettre le terme qui s'est appauvri entre les mains des théoriciens, restituer un sens actuel aux définitions de l'école, en renouvelant les comparaisons oubliées qui ont servi d'abord à les fonder, et en faire éclater la justesse, retourner le champ des représentations analogues et des coïncidences secrètes, tout cela semble aisé à des esprits exercés, par une pratique séculaire, à deviner, en chaque domaine, les mystères des emblèmes, et à pénétrer les finesses d'une littérature comblée d'ingéniosité [1].

Si, à cette faculté générale de saisir les allégories, de s'y plaire et de les combiner sans peine, se joint la volonté passionnée de se rendre intelligible jusque dans le détail, on se forme assez vite un style débordant d'allusions minutieuses et de symboles compliqués. A vrai dire, le dessein d'atteindre l'auditeur par cette multitude d'images manque à la fois de mesure et d'effet S'il les perçoit toutes, c'est un tumulte d'impressions qui l'accable, et si elles lui échappent, l'intention du musicien demeure vaine. Bach n'a pas entièrement évité ce double danger. Il faut avouer que, souvent, les rapprochements qu'il imagine, naturellement sans doute, presque instinctivement, ne se révèlent qu'aux musiciens de métier. Si l'on ne sait quelques éléments du contrepoint, on restera parfaitement insensible à la traduction qu'il donne de l'idée d'union, de communauté, en accompagnant le chant de la voix à l'octave inférieure dans la basse continue. Cette interprétation ne peut, en effet, paraître complètement significative qu'à celui qui reconnaît, dans ces suites de consonnances parfaites, des fautes contre les règles admises et, de plus, des fautes voulues. Des

[1] Au lycée d'Ohrdruf, où Bach étudia pendant quelques années, on apprenait l'histoire dans un livre où des dessins allégoriques, subtilement agencés, aidaient à rappeler le souvenir des faits (*Joh. Bunonis . . . Historische Bilder*. La 2e édition est de 1705). Cf. aussi les fantaisies graphiques des poètes de l'école de Nuremberg.

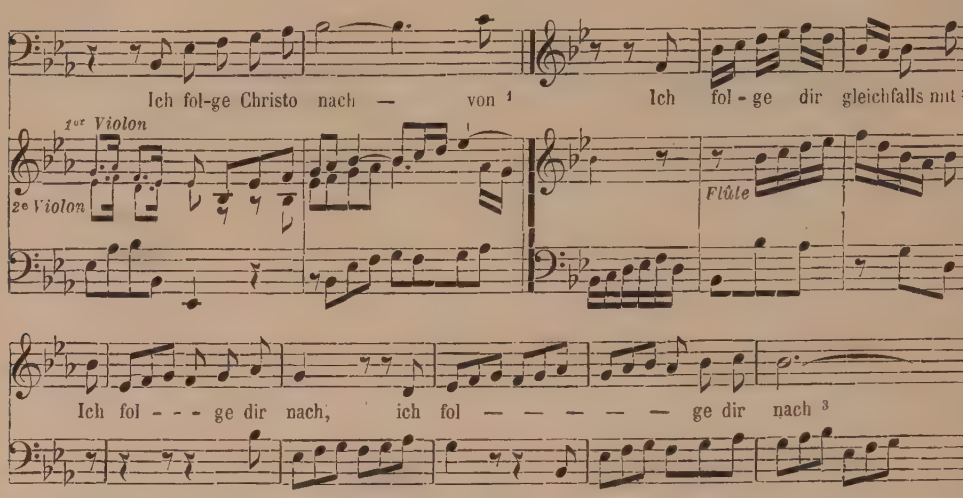
exemples s'en rencontrent dans la cantate *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn*, que Spitta date de 1715 (A), et dans la cantate comique *Mer hahn en neue Oberkeet*, qui est de 1742 (B).



L'auditeur vulgaire remarquera plus facilement la figure par laquelle Bach veut expliquer le verbe suivre, en répétant, dans l'accompagnement, par des imitations successives, le motif énoncé dans le chant. Nous avons cité déjà des interprétations analogues, produites par les différentes voix du chœur. Les fragments typiques présentés ici sont pris dans les airs en solo, et ce sont les instruments qui complètent l'image. On remarquera que tous ces motifs sont

[1] B. G. 132 (XXVIII, p. 42).
[2] B. G. (XXIX, p. 193).

de structure mélodique et rythmique semblable, et qu'ils sont modelés comme les thèmes dont Bach fait usage pour désigner l'action de marcher.



Nous avons déjà vu[4] que Bach n'avait pas inventé d'employer ce procédé contrapontique dans une intention significative. Il l'utilise d'ailleurs d'une manière plus personnelle, quand il veut symboliser l'obéissance à une loi prescrite, dont les commandements doivent être exécutés à la lettre, et *suivis*[5] dans tous les détails. Il organise alors dans l'orchestre des séries mélodiques, répétées en canon par deux groupes sonores opposés. Rien ne peut mieux évoquer l'idée de stricte obligation et de soumission complète que ce déploiement de thèmes parallèles, visiblement coordonnés, dont l'un retrace, presque note par note, le dessin de l'autre. C'est ainsi que dans le premier chœur de la cantate *Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem*

[1] Cantate *Weinen, Klagen, Zagen, Sorgen* (B. G. 1211, p. 73).

[2] *Johannes-Passion* (B. G. XII 1, p. 25).

[3] Cantate *Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem* (B. G. 159, XXXII, p. 160).

[4] Voyez le chapitre précédent.

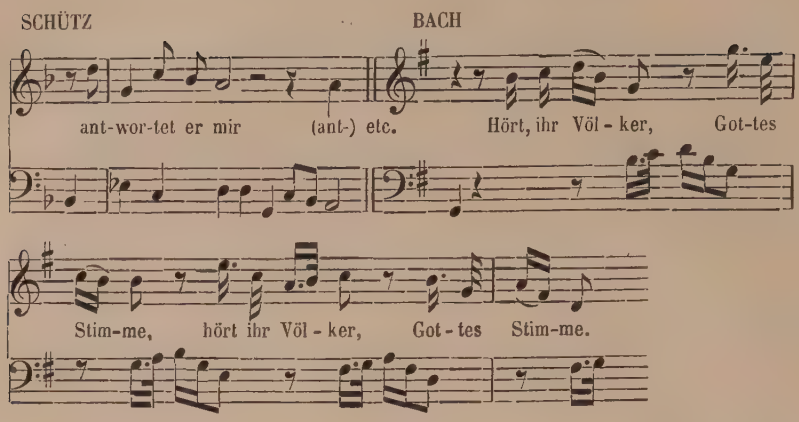
[5] La langue allemande admet aussi la double acception du mot *folgen*, ce qui explique très bien la formation, dans les deux cas, d'images analogues.

Herzen (Tu dois aimer Dieu, ton Seigneur, de tout cœur), la *tromba da tirarsi* fait entendre la mélodie du choral *Dies sind die heil'gen zehn Gebot* (Voici les dix saints commandements), mélodie reprise en canon par augmentation à la basse continue, et traitée en imitations par les quatre voix du chœur[1].

Dans le premier chœur de la cantate *Ein' feste Burg ist unser Gott,* la mélodie du choral, dont les fragments paraissent déjà dans la trame fuguée des voix, éclate aux instruments, exposée par la trompette et le hautbois, puis redite, une mesure plus tard, par les basses de l'orchestre, auxquelles se joint la pédale de l'orgue, où doit retentir, d'après l'indication de Bach, la trompette de seize pieds[2]. Ainsi présenté, le thème du cantique de Luther domine et soutient les voix et l'orchestre. Il les entoure étroitement, comme d'une muraille d'airain poli, aux assises énormes, à la symétrie formidable. Je ne sais si l'on pourrait trouver, dans toute la musique, une aussi colossale image de la force ordonnée, pleine de liaison, unie et munie.

Le rôle actif de l'accompagnement instrumental, la personnalité parlante que Bach lui donne se manifestent avec moins d'intensité, mais nettement encore, dans une infinité de circonstances. «Entendez, peuples, la voix de Dieu», chante le soprano dans la cantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,* tandis que la basse continue, à chaque silence de la mélodie entrecoupée, répète, comme une parole obsédante, un court motif de structure uniforme, où se reflète le motif même du chant[3]. On trouve dans Heinrich Schütz un passage dont ce dialogue reproduit, en substance, la disposition. Après que le soprano a dit: «Quand je cherchais le Seigneur, il me répondit», la basse instrumentale fait entendre une seconde fois le motif sur lequel le soprano a prononcé les derniers mots: «Il me répondit»[4]. Il est facile de constater une grande analogie de facture entre ces deux fragments.

[1] B. G. 77 (XVIII, page 235 et pages suivantes).
[2] B. G. 80 (XVIII, page 322 et pages suivantes).
[3] B. G. 76 (XVIII p. 208).
[4] *Kleine geistliche Concerte*, 2e partie (1639), n° 1 (Ed. Spitta, vol. VI p. 94).



Parfois au contraire, ce n'est pas le chant de la basse d'accompagnement, mais son silence, qui devient significatif. J'ai déjà signalé ce passage de la cantate *Brich dem Hungrigen dein Brod,* où l'orchestre et les voix se taisant, la basse du chœur, dégagée même des harmonies de l'orgue, articule ces paroles : « Si tu vois quelqu'un qui est nu », avant que tous ne reprennent à ces mots : « Donne-lui des vêtements »[1]. Bach interrompt de même la basse continue, pour laisser déclamer au ténor le mot *bloss* (nu), à découvert, éloigné même, par des soupirs, des notes qui précèdent, pour que l'indigence en soit plus manifeste[2]. Il se sert d'une semblable image pour interpréter, dans la cantate *Bringet dem Herrn Ehre seines Namens,* les paroles par lesquelles débute l'air d'alto : « La bouche et le cœur sont ouverts devant toi »[3].

Il traduit par le même moyen l'idée de solitude, dans l'air de basse de la cantate *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*[4].

* * *

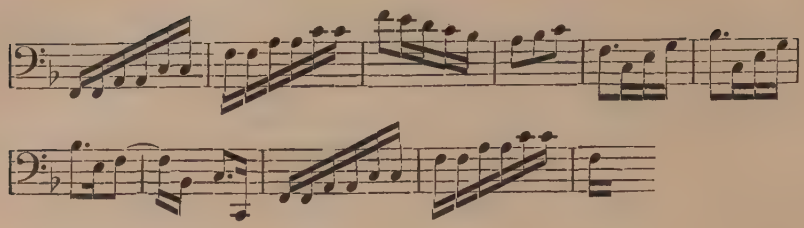
Si, après avoir étudié ces ressources qui ont surtout une valeur de combinaison, nous examinons le caractère

[1] B. G. 39 (VII p. 319).
[2] Cantate *Meine Seel' erhebt den Herren* B. G. 10 (I p. 296).
[3] B. G. 148 (XXX p. 256).
[4] B. G. 123 (XXVI p. 58). Voyez aussi l'air de basse de *Gott fähret auf* (B. G. 43).

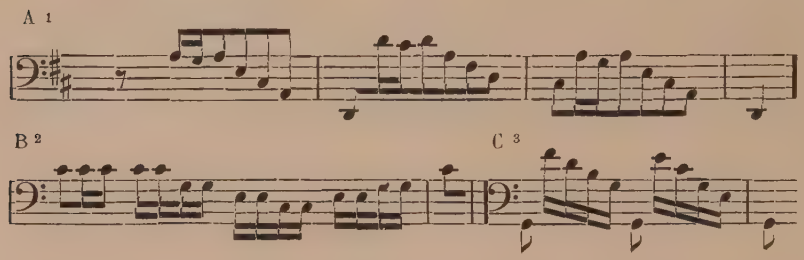
même des motifs, dans l'accompagnement, nous y retrouvons, guidés par des analogies évidentes, les diverses catégories de thèmes significatifs que nous avons déjà établies. Mais nous les voyons amplifiés, ces thèmes que les voix avaient peine à énoncer, dès qu'ils étaient formés de vastes intervalles, compliqués de relations fausses, prolongés au-delà du souffle médiocre des chanteurs. Ils prennent maintenant toutes les audaces, escaladent, d'un bond, des octaves entières, dévalent ou surgissent avec emportement, s'étirent en guirlandes infinies, tourbillonnent, se hérissent, ardus et farouches, sans perdre pied, sans reprendre haleine, car ils respirent avec l'orgue, fuient sous l'archet des violons agiles, et entrechoquent leurs dissonances dans le tumulte précis des trompettes et dans les cris des hautbois aigres. Au travers de l'immense forêt sonore où il prophétise, Bach les déchaîne à son gré, ces motifs qui portent le message de ses oracles, dont la voix humaine trahit parfois la teneur implacable. Maître de cette richesse quasi illimitée de coloris et d'expression, il est d'autant plus libre d'obéir à son imagination, et d'être entièrement lui-même. On ne peut nulle part mieux apprendre à le connaître que dans ses gloses instrumentales dont la profondeur, la souplesse et la violence retentissent, plus distinctement, plus exclusivement que partout ailleurs, à l'écho de son esprit.

En passant de la voix aux instruments, tous les motifs typiques de Bach augmentent de relief, comme pour compenser, par plus d'intensité, ce qu'ils perdent de leur signification immédiate, en s'écartant de la parole. Les grands thèmes consonnants dont nous avons reconnu la destination joyeuse ou consolatrice s'étendent largement. L'accompagnement de l'air de ténor, dans la seconde partie de la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, comprend d'amples arpèges montants de l'accord parfait majeur, auxquels se mêlent, sans en troubler l'allégresse, en la renouvelant plutôt, des arpèges où s'affirme par deux fois l'impression de septième dominante. Cette alternance est d'ailleurs expliquée par le texte : « Réjouis-toi, mon âme, réjouis toi mon cœur; disparaissez maintenant, chagrin et douleur »[1].

[1] B. G. 21 (V[1], p. 46).



Dans la cantate *Siehe, ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr,* la basse continue se déploie dans une paix magnifique, à ces mots de Jésus à Simon: «Ne crains pas» (A). Au début de la cantate *Jauchzet Gott in allen Landen* (B) et dans le duo d'alto et de ténor de la cantate *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende* (C) paraissent encore ces arpèges rayonnants.

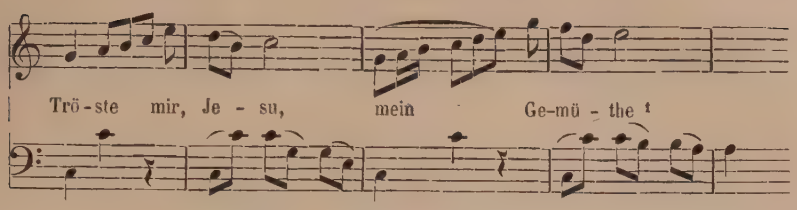


Moins épanouis, ces arpèges limpides nous parlent de satisfaction, s'accordent aux textes qui célèbrent la quiétude des cœurs purifiés et bénis. Dans la cantate *Seh, Herr, mich armen Sünder*, la basse exprime, par sa longue sérénité, que l'âme implorante trouve déjà dans sa prière un réconfort. Tandis que le ténor supplie Jésus de consoler son âme, le *continuo* déroule une lente mélodie qui répète, avec un charme lénifiant, des intervalles simples, d'une monotonie qui berce.

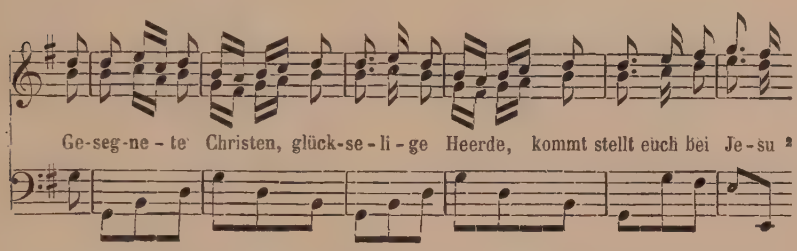
[1] B. G. 88 (XX [1], p. 170).

[2] B. G. (XII [2], p. 3). Le même motif se rencontre encore dans l'introduction de l'air de la cantate *Halt' im Gedächtniss Jesum-Christ* qui commence par ces paroles: «La paix soit avec vous». (B. G. 67, XVI p. 234). On le retrouve aussi dans le cours de l'air de basse de la cantate *Erfreut euch, ihr Herzen*, à ces mots: «Jésus paraît pour nous donner la paix». Remarquons que l'orchestre l'énonce déjà à la fin du récitatif précédent (B. G. 66, XVI p. 188 et p. 196).

[3] B. G. 28 (V [1], p. 268).



Un accompagnement analogue figure dans le duo de soprano et d'alto de la cantate *Erwünschtes Freudenlicht,* qui invite les chrétiens, «troupeau bienheureux» de Jésus, à lui témoigner leur reconnaissance.



Dans le *Weihnachts-Oratorium,* de semblables arpèges sont joués à la basse continue, à la fin du récitatif qui précède la célèbre berceuse empruntée à la cantate profane *Hercules auf dem Scheidewege.* Les paroles du récitant sont celles-ci : «Chantez-lui, près de son berceau, sur un ton très doux, cette chanson pour l'endormir»[3].

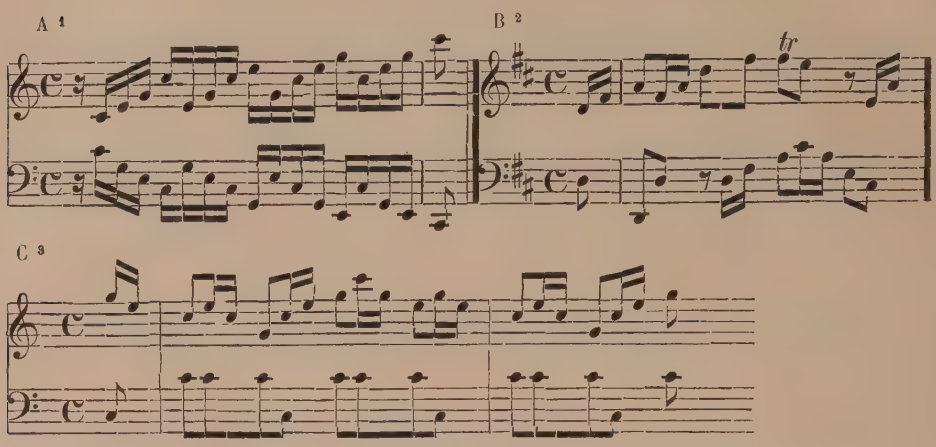
Ces thèmes clairs résonnent en fanfares, pour la venue du «héros des héros», à la basse et aux violons, dans la cantate *Gott fähret auf mit Jauchzen* (A), ils exultent, dans l'air de ténor avec trompette de la cantate *Ihr werdet weinen und heulen,* à ces paroles : «Remettez-vous, voix troublées» (B), bondissent dans l'air de ténor avec flûte de la cantate

[1] B. G. 135 (XXVIII, p. 129).

[2] B. G. 184 (XXXVII, p. 82).

[3] B. G. V [2], p. 67). On peut citer encore ici une persistante formule d'accompagnement de la trompette, dans la cantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* (B. G. 119, XXIV, p. 227), au commencement du chœur : «Le Seigneur nous a fait du bien, nous nous en réjouissons tous». Ici, comme dans les exemples précédents, Bach emploie d'une manière significative les accompagnements en accords brisés dont l'usage devait devenir si banal au dix-huitième siècle, sous le nom de basse d'Alberti.

Schmücke dich, o liebe Seele (C), où le chanteur s'écrie : « Éveille-toi, éveille-toi, ton sauveur frappe, ouvre vite, ouvre les portes de ton cœur ».



Les élans d'octave de la basse continue, comme dans ces derniers exemples, ajoutent souvent, aux descriptions de la joie exultante, une sorte de rude gaieté, brusque, un peu lourde, qui fait penser à la danse d'un hoplite en belle humeur. Il y a, dans ces soubresauts, une surabondance de vigueur, un excès d'expansion, quelque chose de populaire, qu'on subit et qui entraîne. L'usage en est fréquent, dans les grands chœurs, où ces motifs violents semblent stimuler l'orchestre et les voix, et dans les airs de jubilation. Nous en pouvons citer dans le premier chœur de la cantate *Freue dich, erlöste Schaar*[4] et dans la cantate *Lobet Gott in seinen Reichen*[5]. Les mêmes balancements de la basse ponctuent les temps dans les chœurs de début des cantates *Auf Christi Himmelfahrt allein*[6], *Gelobet sei der*

[1] B. G. 43 (X, p. 114).

[2] B. G. 103 (XXIII, p. 80).

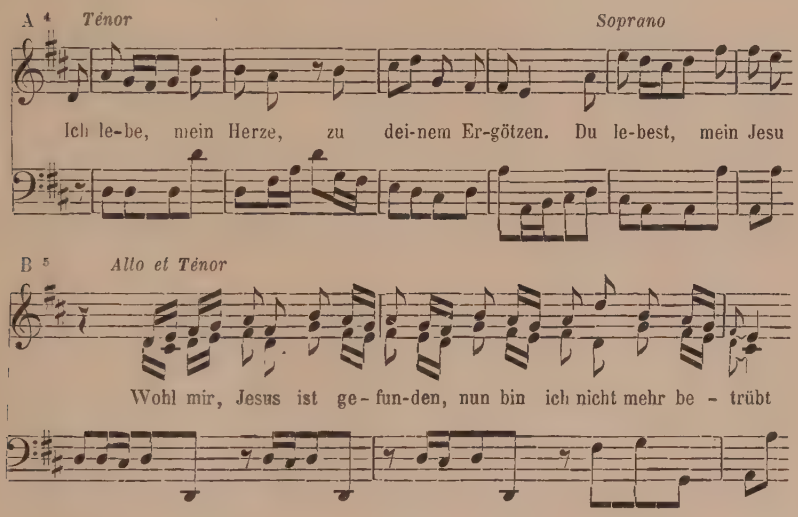
[3] B. G. 180 (XXXV, p. 306). Citons encore les arpèges à la basse continue dans l'air de basse de la cantate *Unser Mund sei voll Lachens*. (B. G. 110, XXIII, p. 317). Cet air commence ainsi : « Éveillez-vous », etc.

[4] B. G. 30 (V 1, p. 323).

[5] B. G. 11 (II, p. 5).

[6] B. G. 128 (XXVI, p. 163).

Herr mein Gott[1], *Herr Gott dich loben wir*[2], faits sur des paroles de louange et d'exaltation. Ils apparaissent encore dans l'air qui célèbre la joie du vieillard Siméon, à la fin de la cantate *Ich habe genug*[3], et dans le duo de soprano de la cantate *So du mit deinem Munde* (A), en accompagnement à ces paroles: « Je vis, ô mon cœur, pour ta joie ». Nous en citerons enfin l'emploi dans le duo d'alto et de ténor de la cantate *Mein liebster Jesus ist verloren*, duo dont le texte commence ainsi: « Bonheur à moi, Jésus est trouvé, je n'ai plus de tristesse » (B).



* * *

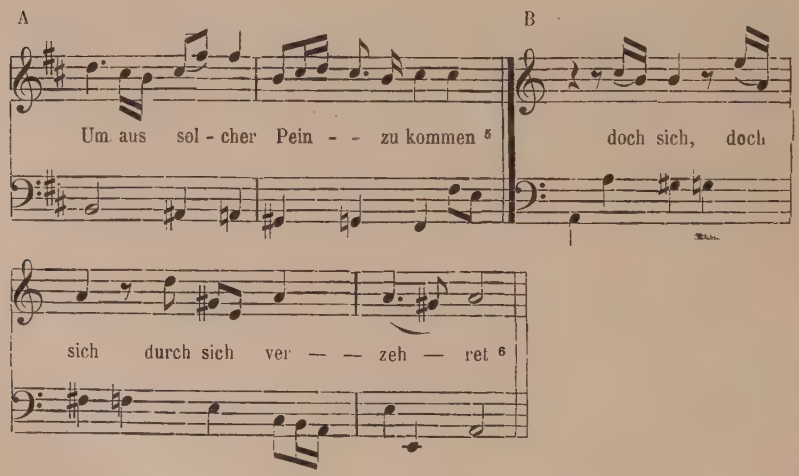
Ainsi que les motifs de la joie, les thèmes de la douleur conservent, dans les parties instrumentales, leur physionomie connue. L'absence des paroles ne les prive point de signification, et cette signification reste invariable.

Le plus typique de ces motifs, la suite chromatique descendante, garde, à l'orchestre, son caractère de plainte désespérée. J'en ai signalé, déjà, l'emploi fréquent dans la

[1] B. G. 129 (XXVI, p. 187).
[2] B. G. 130 (XXVI, p. 233).
[3] B. G. 82 (XX[1], p. 43).
[4] B. G. 145 (XXX, p. 104).
[5] B. G. 154 (XXXII, p. 75).

déclamation chantée du XVIIe siècle [1]. Les compositeurs de cette époque y ont vu de même un motif d'accompagnement, profondément expressif, dont l'intention est aussi reconnaissable, quand les instruments le font entendre, que quand les voix l'unissent à des paroles d'affliction. Claudio Monteverde avait su joindre, dès 1608, ce commentaire gémissant et défaillant à la plainte d'Orphée [2]. Giacomo Carissimi l'utilise dans la déploration d'Ezéchias, pour dire l'horreur de la mort [3]. Bontempi, dans l'opéra *Paride* [4], le répète opiniâtrément dans l'air d'Ermillo: « La triste poitrine est déjà transpercée, quel secours le ciel me donnera-t-il ? »

Ce motif est aussi commun dans les œuvres allemandes. Dans l'air *Um aus solcher Pein zu kommen* de l'opéra *Vespasian* (1681), Johann Wolffgang Franck l'impose dès les premières notes (A). Dans son recueil *Himmlische Seelen-Lust* (1686), Johann Fischer en unit l'impitoyable continuité au discours entrecoupé du chanteur, sur ces mots qui font allusion à la morsure détestable de l'envie: « Mais elle se consume elle-même » (B).



[1] Voyez à la page 74.

[2] *Orfeo*, acte III, sur ces mots: « *Ahi chi niega il si conforto alle mie pene?* »

[3] *Concerts spirituels* édités par la *Schola Cantorum*, 1re livraison, p. 1.

[4] Cet opéra fut joué à Dresde en 1662. Le passage dont je parle est cité par Wilhelm Tappert dans ses *Musikalische Schriften* (Berlin 1868), p. 80.

[5] *Arien aus dem musicalischen Sing-Spiel Vespasian* (Hambourg, 1681).

[6] *Himmlische Seelen-Lust* (Nürnberg 1686), *Madrigale tertium*.

Quand Bach ne peut ou ne veut point faire dire, par la voix des chanteurs, cette phrase de trouble et d'angoisse, les instruments en expriment l'amertume grave, ou en répandent le long sanglot. Si le compositeur est tenu de rester fidèle à la mélodie d'un choral, d'en respecter le message consacré, tout au moins de ne pas le rendre méconnaissable, il ne renoncera pas cependant à dégager, telle qu'il la ressent, l'émotion renfermée dans la strophe dont il emprunte le texte et la musique. C'est alors à l'orchestre qu'il a recours. Par cet intermédiaire privé de parole, mais non de langage, il s'adresse aux auditeurs, sollicite leur pitié, sûr d'être compris, car son gémissement, tant de fois expliqué devant eux, leur est familier.

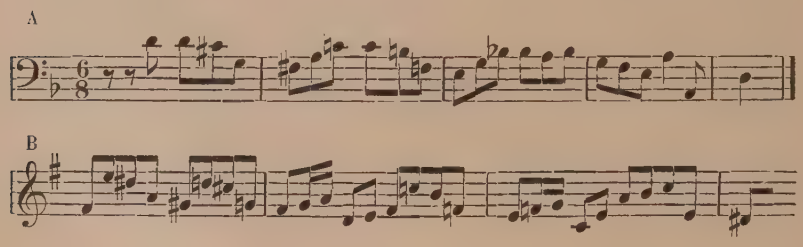
Il en est ainsi dans la cantate *Christ lag in Todesbanden*. Avant qu'il ne leur apparaisse dans la forte poésie imagée de Luther, les fidèles sont déjà préparés, par le chant douloureux et recueilli de la basse continue, à se représenter «le véritable agneau de la Pâque..., consumé d'ardent amour sur le bois de la croix»[1]. Dans l'accompagnement du choral «Christ, agneau de Dieu, toi qui portes les péchés du monde», les hautbois énoncent de même le motif de la rédemption sanglante, à la fin de la cantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn*[2]. Ce motif est obstinément répété, d'autre part, dans le *Crucifixus* de la Messe en *si mineur*[3], où Bach ne fait qu'adapter au texte latin le premier chœur de la cantate *Weinen, Klagen, Sorgen:* «Les larmes, les gémissements, l'angoisse et la détresse sont le pain quotidien des chrétiens qui portent l'emblème de Jésus»[4]. Cet emploi, dans les deux chœurs, des mêmes ressources, est assez justifié par l'intime harmonie des sentiments et des allusions qu'ils contiennent, puisque, dans chacun d'eux, revit le souvenir de Christ crucifié, symbole de douleur, et cause incessante d'affliction pour le chrétien pénitent.

Prise dans une acception générale de thème de tristesse,

[1] B. G. 4 (I, p. 118).
[2] B. G 23 (V[1]), p. 119).
[3] B. G. (VI, p. 186.)
[4] B. G. 12 (I, p. 64).

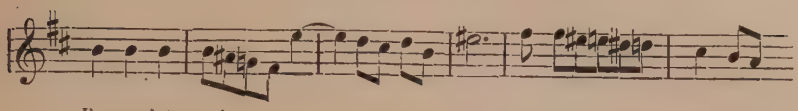
la suite chromatique descendante paraît encore dans l'accompagnement du récit de basse avec choral de la cantate *Was frag' ich nach der Welt*, pour dire la préoccupation qui obsède le monde, jaloux de son renom, et inquiet de sa gloire[1]. Dans le récit d'alto de la cantate *Lobet Gott in seinen Reichen*, la même formule mélodique se présente à la basse, en notes longues, associée à ces paroles : « Ah ! reviens bientôt »[2].

Une variation de ce motif se rencontre, en imitation du chant, dans le duo avec choral de la cantate *Meine Seele erhebt den Herren*, à ce verset : « Il se souvient de sa miséricorde » (A)[3]. Le double reflet en passe aussi dans l'instrumentation de l'air d'alto de la cantate *Süsser Trost, mein Jesus kömmt*, correspondant à ce texte : « Dans l'humilité de Jésus, je peux trouver consolation, dans sa pauvreté, richesse » (B)[4].

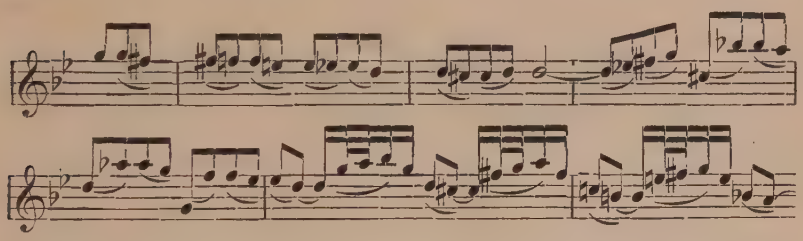


L'usage, dans les voix, des thèmes chromatiques, nous a déjà familiarisés avec toutes ces interprétations. Il nous reste maintenant à en considérer une fonction plus spécialement instrumentale, non plus entièrement symbolique, mais, jusqu'à un certain point, imitative. Je veux parler de l'emploi de ce moyen sonore pour représenter, d'une manière directe, les pleurs mêlés de sanglots, et les larmes geignantes. L'intention du musicien est bien déterminée. Nous trouvons le thème nettement expliqué, au début de la cantate *Ihr werdet weinen und heulen*, dans cette phrase du ténor :

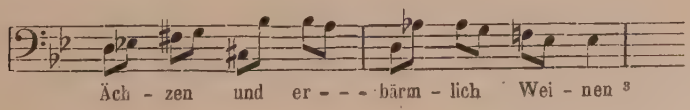
1 B. G. 94 (XXII, p. 115).
2 B. G. 11 (II, p. 34).
3 B. G. 10 (I, p. 299).
4 B. G. 151 (XXXII, p. 11).



Une mesure avant la voix, la flûte avait déjà fait entendre la même suite chromatique. Ici, l'interprétation instrumentale est immédiatement précisée par le chant. Dans d'autres œuvres, la signification du motif est aussi certaine, bien qu'il n'y serve pas de vêtement à la parole elle-même. Sans y être formellement associé, le texte en indique, avec certitude, la valeur exacte. C'est ainsi que, dans la cantate *Meine Seufzer. meine Thränen*, le violon commence une descente par demi-tons, au moment même où la basse prononce le dernier mot de cette proposition: « Soupirer et lamentablement pleurer... »[2].



La mélodie chantée n'a que quelques notes de communes avec cette phrase, où le sujet chromatique est non-seulement exposé, mais redit et varié, et ces notes sont celles-là mêmes où le motif est le moins apparent et le moins complètement formulé.

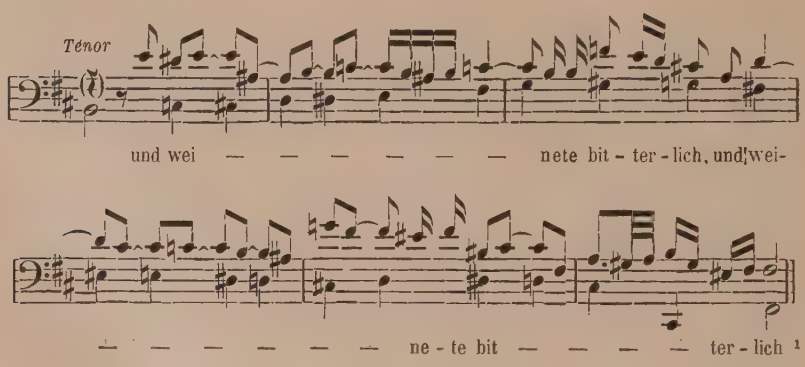


Il est facile cependant de reconnaître l'origine expressive de ce développement instrumental où la phrase, d'abord

[1] B. G. 103 (XXIII, p. 71).
[2] B. G. 13 (II, p. 93).
[3] Même cantate, même page.

clairement énoncée, est redite par deux fois avec plus de désordre, moins distincte à chaque reprise, mais d'une musique plus pénétrante. C'est une sorte de progression où le motif des larmes s'exaspère peu à peu, et passe de l'accablement à une agitation désespérée

Dans la *Johannes-Passion*, le motif chromatique ascendant est joint au motif descendant, pour exprimer la désolation de Pierre, et ses larmes, après le reniement. Tandis que le récitant chante une vocalise déchirante et de rythme heurté, la basse continue, sans arrêt dans sa marche uniforme, déploie successivement les deux thèmes. Dans ce passage encore, Bach mélange l'allégorie et le réalisme. La vieille plainte qui a si souvent redit la mort du Christ et la menace des enfers, accompagne ici la voix larmoyante du pécheur, et cette voix est vraiment émue, troublée jusqu'au discord, pleine d'incertitudes et de chutes.



Le motif chromatique ascendant, employé dans ce récitatif avec la même signification que le motif descendant, prend quelquefois, au contraire, dans la basse continue comme dans le chant[2], une signification tout opposée. Au lieu de nous parler de déchéance, il nous parle de rédemption. On peut citer deux exemples où Bach veut représenter, par cette montée graduelle, la marche lente et énergique par laquelle on s'élève, peu à peu, au-dessus des régions que la

[1] B. G. (XII[1], p. 33.)
[2] Voyez à la page 84 de ce travail.

douleur embrume, pour atteindre aux sommets lumineux et paisibles.

L'un de ces exemples est emprunté à la cantate *Gelobet sei'st du, Jesu Christ.* A la fin du récitatif de basse, quand le chanteur achève de vocaliser la suite chromatique montante placée sur le mot *Jammerthal* (vallée de larmes), la basse instrumentale entreprend le même voyage ardu, sans le poursuivre aussi longtemps, il est vrai, mais assez pour que l'intention du compositeur soit manifestement déclarée. Ces quelques notes interviennent en effet comme pour renouveler l'effort du chant, pour le maintenir, au terme de son labeur. Elles suivent la même route que la voix, et la soulèvent, en quelque sorte, dans son dernier élan [1].

Il faut signaler, en second lieu, un passage de l'air d'alto, dans la cantate *Gott fähret auf mit Jauchzen.* « Je vois déjà en esprit comment, à la droite de Dieu, il frappe sur ses ennemis, *pour tirer son serviteur* hors d'angoisse, de honte et de douleur ». Quand le chanteur prononce les mots que j'ai soulignés, la basse de l'orchestre accentue lourdement la suite chromatique ascendante, la jouant en croches liées deux par deux. Le motif, ainsi exposé, surgit avec peine, comme s'il était appesanti, dans chaque groupe rythmique, par le son le plus grave. L'image se renforce par ce détail : Bach dépeint non-seulement l'élévation de l'âme vers les hauteurs sereines, mais il veut exprimer que le bourbier « d'opprobre et de détresse » retient sa proie, et que le secours le plus puissant ne la lui arrache que difficilement [2].

* * *

De même que les motifs mélodiques, les motifs rythmiques instrumentaux nous sont expliqués, et par les textes

[1] B. G. 91 (XXII, p. 25).
[2] B. G. 43 (X, p. 123).

qu'ils accompagnent, et par les formules vocales de même structure que nous avons déjà étudiées.

Nous retrouvons ici des images fort simples et connues. Une longue tenue du *continuo* exprime l'idée d'un sommeil lourd et persistant, dans le récit de ténor de la cantate *Ich bin ein guter Hirt,* quand le chanteur dit: « Tandis que les mercenaires dorment... »[1].

Le quatuor à cordes, jusque là trépidant et tumultueux, laisse une harmonie large s'épanouir, dans la cantate *Ich habe meine Zuversicht,* à ces mots du soprano: « Mais Dieu demeure éternellement »[2].

Dans le choral de la cantate *Herr, gehe nicht in's Gericht,* l'accompagnement, d'abord agité, s'apaise peu à peu, tandis que le chœur chante: « Je le sais, tu calmeras ma conscience qui me tourmente ». Tout d'abord, les violons et l'alto frissonnent en doubles croches répétées, puis ils acceptent la cadence plus molle des triolets, et s'attardent jusqu'aux croches. A partir de là, le rythme des instruments s'alanguit encore, formé de groupes ternaires dont les deux premiers termes sont unis (♩ 3 ♩), et les noires succèdent, uniformes, suivies enfin d'une blanche qui annonce la tenue prolongée où le mouvement va s'éteindre tout-à-fait[3]. Les moyens d'expression que Bach emploie ici appartiennent en propre à l'orchestre qui, seul, peut représenter ce retour à la tranquillité, en passant du frémissement des sons tressaillants à la quiétude des sons ralentis.

On ne saurait trouver, dans les œuvres de Bach, un autre exemple de progression rythmique dont le symbole soit aussi complet, et dont la suite soit aussi parfaitement ménagée. Mais, isolés, les éléments de cette série décroissante sont bien souvent utilisés par lui. Ainsi, le tremblement des doubles croches paraît, dans la même cantate *Herr, gehe nicht in's Gericht,* pendant tout l'air de soprano: « Combien tremblent, et chancellent les pensées des pé-

[1] B. G. 85 (XX[1], p. 114).
[2] B. G. 188 (XXXVII, p. 212).
[3] B. G. 105 (XXIII, p. 144).

cheurs... » Les premiers et les seconds violons ne cessent pas d'y donner, par leurs accords répétés, des images d'incertitude et de trouble, et ce vacillement n'a même pas le profond soutien de la basse continue, la partie la plus grave étant jouée dans cet air par l'alto, et d'un mouvement saccadé[1].

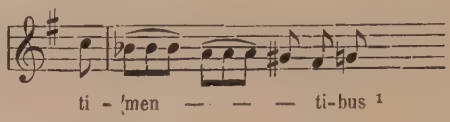
L'ébranlement persistant de la basse correspond, dans la *Matthäus-Passion*, à ces paroles : « O douleur, ici tremble le cœur torturé »[2]. Dans la cantate *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe*, les instruments à cordes interprètent de même par un *tremolo*, mais brièvement, cette phrase du récitatif de ténor : « Devant ce puissant étendard, les portes de l'enfer même tressaillent »[3]. Un semblable frissonnement du quatuor commente ces paroles de l'*Oratorio de Noël* : « Pourquoi vouliez-vous avoir peur ? La présence de mon Jésus peut-elle vous causer tant de crainte ? »[4]. Quand la basse évoque, en termes rudes, le jugement terrible de Dieu et la malédiction pour les damnés, un souffle d'effroi bouleverse l'orchestre qui vibre en grondements entrecoupés, dans la cantate *Jesu, der du meine Seele*[5].

Nous rencontrons de même, dans une composition de Martinus Colerus, des notes répétées à la basse continue, pour accompagner ces mots : « Je ne crains pas »[6]. Il y a peut-être une grande finesse de psychologie dans cette apparente ingénuité, et cet émoi, qui semble contredire les paroles du chanteur, met dans cette œuvre d'un maître obscur un présage lointain de l'air fameux de Gluck : « Le calme rentre dans mon cœur »[7].

Il arrive aussi que Bach esquisse, dans le chant, ce procédé de tremblement qui ne convient qu'à l'orchestre. Sur le mot *timentibus*, le ténor, au lieu de soutenir les

[1] B. G. 105 (XXIII, p. 131).
[2] B. G. (IV, p. 55).
[3] B. G. 174 (XXXV, p. 151).
[4] *Weihnachts-Oratorium*, (B. G. V [2], p. 196).
[5] B. G. 78 (XVIII, p. 278)
[6] Je cite Colerus (Köhler) d'après le recueil déjà signalé, p. 45).
[7] *Iphigénie en Tauride*, acte II, sc. 3.

notes, les répète comme d'une voix mal assurée, dans le verset *Et misericordia ejus* du *Magnificat*.



C'est encore le pittoresque des musiciens du XVIIe siècle que l'on retrouve ici. La même figure est employée par Lulli, dans le chœur des « trembleurs », d'*Isis* [2], et Henry Purcell en fait usage dans la *frost scene* de son opéra *King Arthur* [3].

Sous sa forme instrumentale, cette image paraît encore dans le premier récitatif de la cantate *Am Abend aber desselbigen Sabbaths*. La basse frissonne longuement, sur la même note, tandis que le ténor chante ce verset de l'évangile selon Saint-Jean: « Sur le soir du même jour, qui était le premier de la semaine, les portes du lieu où les disciples étaient assemblés de peur des Juifs, étant fermées, Jésus vint et, paraissant au milieu d'eux, leur dit: la paix soit avec vous » (XX, 19).

Ici, la signification de ce motif rythmique est double. D'une part, l'allusion à la crainte des disciples est évidente [4]. D'autre part, les notes répétées, à l'une des parties de l'orchestre, représentent aussi, chez Bach, la tristesse uniforme des lourds crépuscules. Les sons monotones s'épanchent avec la mélancolie d'une eau qui s'écoule goutte à goutte. Ils font une musique de grisaille et de brume, s'étendent comme une sorte de brouillard. Dans le premier chœur de la cantate *Bleib' bei uns*, le bruissement obsédant de l'alto assombrit la composition entière. On dirait qu'elle en est

[1] B. G. (XI[1], p. 39). Voyez aussi les notes tremblées sur le mot *Thränen* (1er chœur de la *Trauer-Ode*, B. G. XIII[3], p. 24).

[2] *Isis* (1677), acte IV, sc. 1 (chœur de peuples des climats glacés).

[3] *Orpheus Britannicus, a Collection of all the choicest Songs, for one, two, and three Voices, compos'd by Mr Henry Purcell.* London 1706, 1er livre, p. 275.

[4] B. G. 42 (X, p. 72).

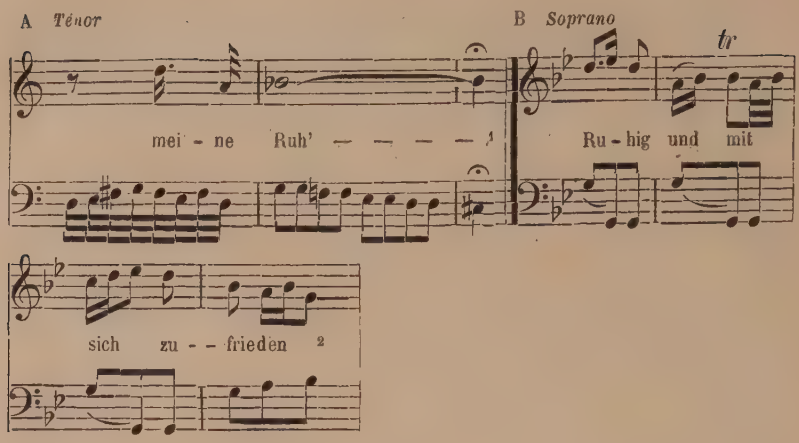
entourée, comme d'un voile insaisissable et accablant. C'est un chuchotement grave et vague, et la précision des thèmes et des rythmes semble se dissoudre, la variété des voix et des instruments se confondre, toutes les valeurs s'éteindre, dans la sourde persistance de ce murmure sans forme et sans arrêt[1].

L'ondulation morne et infinie de la basse représente de même la longue obscurité de l'âme dont le rayon divin s'est détourné. Pendant près de douze mesures, le *continuo* redit la même note, en croches à peine distinctes (), tandisque le soprano déclame : « Mon Dieu, combien de temps encore? C'est trop de peine, je ne vois point de terme à ma douleur anxieuse ! Ton doux regard de grâce s'est caché sous la nuit et sous les nuages..... etc. »[2].

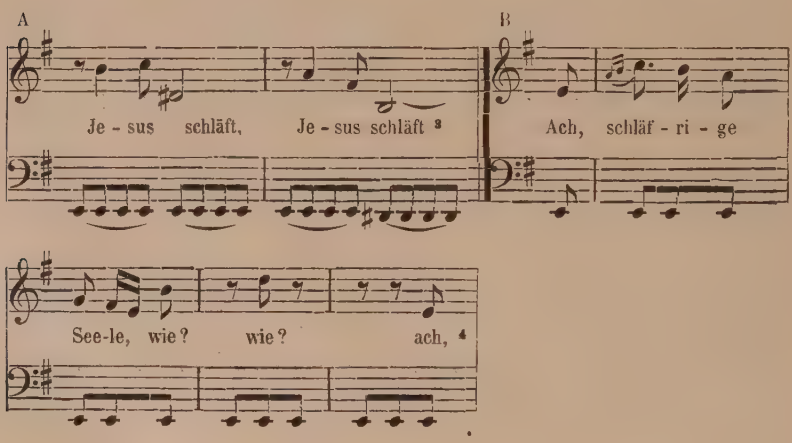
Cette formule rythmique est d'ailleurs assez voisine de l'immobilité, pour que Bach l'emploie pour figurer l'idée de calme. Dans la cantate *Gott, man lobet dich in der Stille*, paraissent, à la basse, des groupes de notes répétées en doubles croches, en accompagnement à l'air d'alto : « Dieu, on te loue[3] ».

La même image de quiétude domine dans l'accompagnement d'un grand nombre de récits, d'airs et de chœurs dont le texte parle de repos ou de sommeil. Sous la longue tenue où la voix s'épanouit en prononçant le mot *Ruh'* (repos), la basse continue, violente et tempêtueuse auparavant, se ralentit en croches redites deux par deux, dans l'air de ténor de la cantate *Schau', lieber Gott*, que Spitta suppose avoir été écrite pour le premier dimanche de l'année 1724 (A). L'accompagnement ondule de même doucement, pour dire la paix d'une vie modeste et sans ambition, dans le premier air de la cantate profane *Ich bin in mir vergnügt* (B).

[1] B. G. 6 (I, p. 153 et pages suivantes).
[2] Cantate *Mein Gott, wie lang', ach lange?* (B. G. 155, XXXII, p. 85).
[3] B. G. 120 (XXIV, p. 249 et pages suivantes).



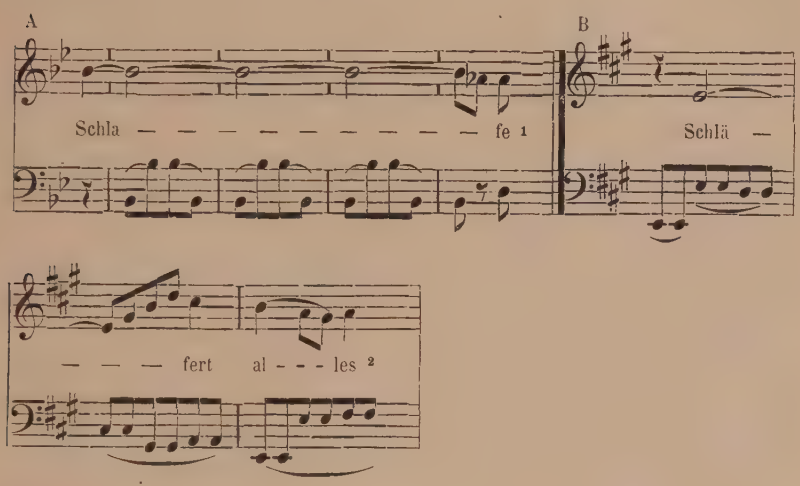
Au début de la cantate *Jesus schläft, was soll ich hoffen*, la basse est formée de notes répétées, pendant que l'alto chante: « Jésus dort » (A). La même figure rythmique est employée dans l'air d'alto de la cantate *Mache dich, mein Geist, bereit*. Cet air commence ainsi: « Eh quoi! âme assoupie, tu sommeilles encore?» (B).



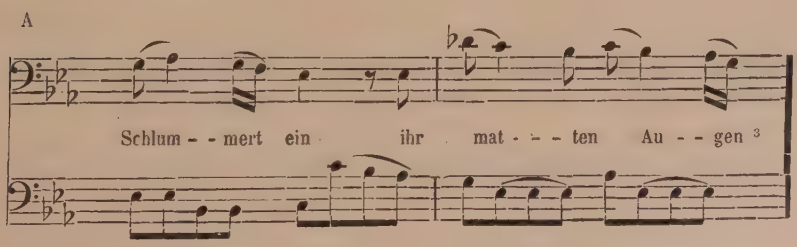
La basse oscille paisiblement, par intervalles d'octave, dans l'air que chante la volupté pour endormir le jeune

[1] B. G. 153 (XXXII, p. 50).
[2] B. G. (XI², p. 106).
[3] B. G. 81 (XX¹, p. 3).
[4] B. G. 115 (XXIV, p. 123).

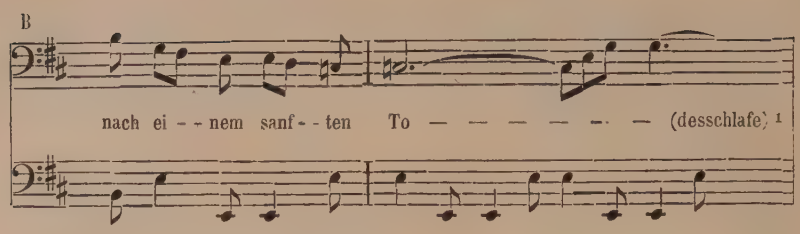
Hercule, dans la cantate *Hercules auf dem Scheidewege* (1733) (A). Dans l'air d'alto de la cantate de mariage *Gott ist unsre Zuversicht*, la basse a de grands élans réguliers dont le balancement uniforme s'appuie à des notes répétées également (B).



Les mêmes formes rythmiques abondent dans l'accompagnement de l'air de la cantate *Ich habe genug*, où Bach célèbre avec exaltation le repos du dernier sommeil (A). Nous en voyons aussi l'application dans l'air de basse de la cantate *Du Hirte Israël, höre*, où se trouvent ces mots: « Espérez encore la récompense de votre foi, après un doux sommeil de mort » (B).



[1] B. G. (XXXIV, p. 134).
[2] B. G. (XIII[1], p. 119.)
[3] B. G. 82 (XX[1], p. 37).



Le maître renouvelle ainsi, dans sa musique, une image chère aux cœurs lassés de vivre. Luther avait dit dans son cantique *Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin:* «La mort est devenue mon sommeil». Un autre poète chante: «Viens, ô doux trépas, frère du sommeil»[2]. Dans les cantates, nous rencontrons un grand nombre d'exemples qui nous révèlent que cette alliance de pensées était familière à l'esprit de Bach. Le motif cadencé du sommeil berce bien souvent, à l'orchestre, les chants de la mort.

Dans une œuvre de sa jeunesse, où il célèbre les délices de l'heure suprême, avec une mélancolie tendre et sur le ton d'allégresse un peu voilée qui convient au chant de fiançailles de l'âme libérée de la vie, la basse continue bourdonne en notes répétées, tandis que le chœur, formé de l'alto, du ténor et de la basse, dit lentement: «Homme, tu dois mourir», et que le soprano, dans une vocalise d'extase, murmure: «Viens, Seigneur Jésus»[3]. Quand le ténor chante, au troisième verset du choral *Christ lag in Todesbanden:* «Rien ne reste plus que la figure de la mort», la basse est écrite selon le même procédé[4]. Il en est encore ainsi dans l'air de basse de la cantate *Herr, wie du willst,* quand le chanteur en vient à ces paroles: «Alors, douleurs de mort, arrachez à mon cœur des soupirs»[5]. Une allusion au mot *sterben* (mourir) suffit, dans l'*arioso* d'alto de la cantate *Alles nur nach Gottes Willen,* pour que Bach emploie, à la basse, le même rythme assoupi[6]. Dans la cantate *Ich lasse*

[1] B. G. 104 (XXIII, p. 115).
[2] J. Franck (1618—1677), dans le choral *Du, o schönes Weltgebäude.*
[3] B. G. 106 (XXIII, p. 166).
[4] B. G. 4 (I, p. 113).
[5] B. G. 73 (XVIII, p. 101).
[6] B. G. 72 (XVIII, p. 70).

dich nicht, chantée au service funèbre de Johann Christoph von Ponickau l'aîné, le 6 février 1727, dans l'église de Pomssen, lorsque la basse évoque la « douce mort », l'accompagnement s'attarde à de calmes redites[1]. La même formule rythmique est esquissée à la fin du duo d'alto et de ténor de la cantate *Ein' feste Burg*[2]. Nous la retrouvons dans l'air où l'alto salue, à l'avance, la mort bienvenue[3]. Elle est jointe au mot *sterben* (mourir), dans l'air d'alto de la cantate *Ich steh' mit einem Fuss im Grabe*[4], et paraît encore quand le ténor cite ces paroles du Sauveur, dans la cantate *Erfreut euch, ihr Herzen:* « Ma mort vous apporte la vie »[5]. Tandis que le chœur soutient de longs accords sur le mot *sterben*, dans la cantate *Christus, der ist mein Leben*, la basse instrumentale l'accompagne de ses graves battements[6]. Le même rythme flotte dans l'accompagnement de l'air de ténor de l'*Oratorio de Pâques:* « Ton suaire, ô Jésus, changera pour moi la triste mort en doux sommeil » (A). Dans l'air d'alto de la cantate *Ach, lieben Christen, seid getrost* (B), dans le récitatif de basse de la cantate *Ich freue mich in dir* (C). dans l'air de soprano de la cantate *Selig ist der Mann* (D), la même uniformité de mouvement régit la basse continue quand le texte parle de mourir. Pour résumer toute cette énumération, il nous suffira de présenter des extraits de ces dernières œuvres. Les différents aspects du motif y paraissent assez distinctement, d'ailleurs, pour que cette série de citations nous dispense d'alléguer d'autres exemples.

[1] B. G. 157 (XXXII, p. 137). La date est donnée par Spitta (*Johann Sebastian Bach*, II, p. 243).

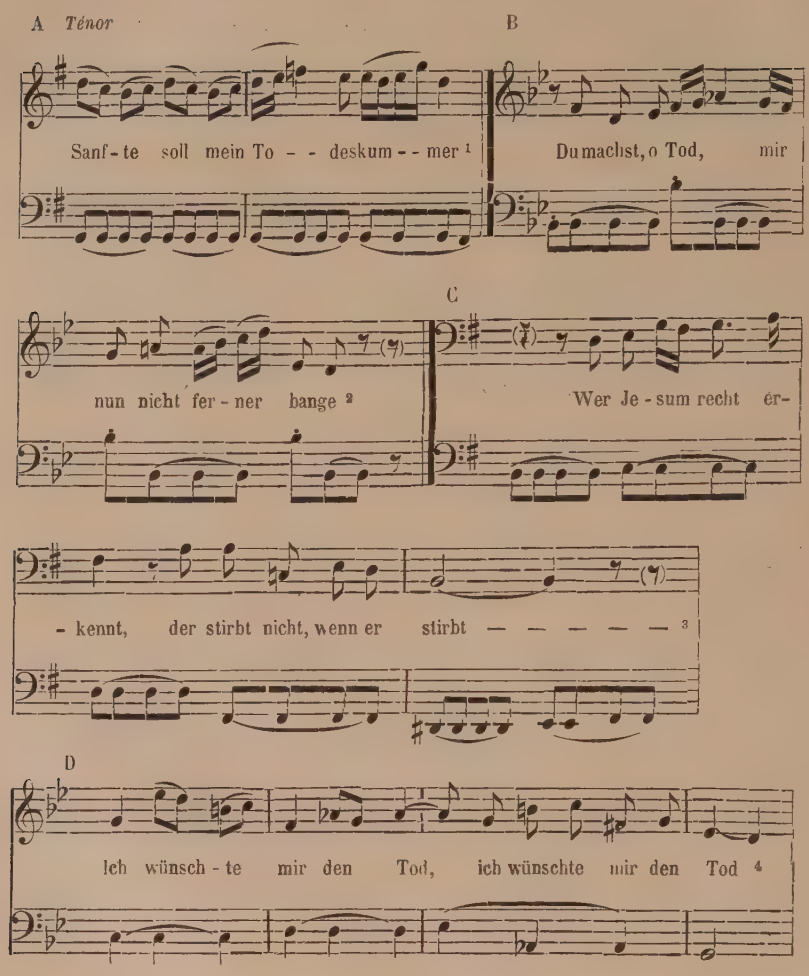
[2] B. G. 80 (XVIII, p. 378).

[3] B. G. 27 (V 1, p. 230).

[4] B. G. 156 (XXXII. p. 109).

[5] B. G. 66 (XVI, p. 202)

[6] B. G. 95 (XXII, p. 133).



Enfin, le même motif se trouve dans la basse des chœurs par lesquelles se terminent la *Johannes-Passion* et la *Matthäus-Passion*. Il y est encore uni à des paroles qui évoquent le repos de la mort[5].

[1] B. G. (XXI[3], p. 45.)
[2] B. G. 114 (XXIV, p. 104).
[3] B. G. 133 (XXVIII, p. 79).
[4] B. G. 57 (XII[2], p. 113.)
[5] B. G. (XII[1], p. 123 et IV, p. 272.) Voyez aussi, dans la *Matthäus-Passion*, le récitatif de Jésus: «*Meine Seele ist betrübt bis in den Tod.*» (B. G. IV, p. 54).

La langueur amollissante de cette monotonie murmurante, le clapotement continu des rythmes doux, leur balancement berceur, en un mot, les éléments principaux de ces descriptions des sommeils infinis sont déjà dans les œuvres des précurseurs expressifs de Bach.

Dans l'*Historia von der Auferstehung Jesu Christi* (1623), Heinrich Schütz interprète la somnolence des grands prêtres en répétant, dans la basse instrumentale, des notes de valeur égale, suivies d'une longue tenue[1]. Une image analogue accompagne le mot *schlafen* (dormir) dans une composition de Joh. W. Franck[2]. Tunder emploie de même une suite de sons uniformes pour traduire, par la voix et par les instruments, ces paroles du psaume CXXVII: « *Cum dederit dilectis suis somnum* »[3]. Händel met des accords répétés dans l'orchestration d'un air de l'opéra *Almira*, représenté à Hambourg le 8 janvier 1705. Cet air commence par ces mots: « *Fernando stirbet dein* »[4]. La même année, dans le même théâtre, Reinhard Keiser fait chanter, avec un accompagnement semblablement rythmé, l'air de l'opéra *Octavia* qui débute ainsi: « *Ruhig sein* »[5]. Dans l'air *Entschlaft, ihr Sinnen* que chante Clotilde dans l'opéra *La Forza della virtù* (1700). Keiser utilise déjà, passagèrement, ces mêmes battements d'orchestre[6]. Wilderer écrit des notes répétées, espacées à la basse, pour accompagner les tenues que la voix prolonge sur le mot *dormi*[7].

Les variations du rythme, dans l'orchestre, interviennent

[1] *Sämmtliche Werke* (Vol. I).

[2] Manuscrit de la bibliothèque de Wolfenbüttel, 294, fol. 59 *b*.

[3] *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1re série, vol. III, publié par M. le Dr Max Seiffert, p. 36. Voyez aussi pp. 102 et 103, où se trouve évoquée l'idée du sommeil de la mort.

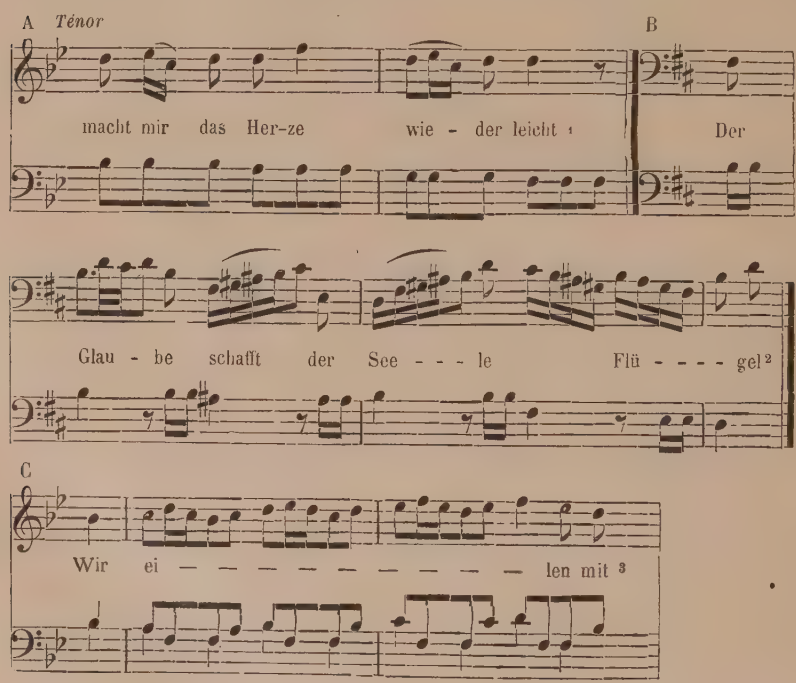
[4] *G. F. Händels Werke. Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.* (XIIIe année, 55e livraison, p. 106).

[5] *G. F. Händels Werke, etc. Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken.* VI. *Octavia*, avec préface de M. le Dr Max Seiffert (1902), p. 12.

[6] Je dois cette remarque à l'obligeance de M. le Dr Hugo Leichtentritt, qui a bien voulu me communiquer un fragment de la scène que je cite. Il signale d'ailleurs cet air dans son intéressant travail intitulé *Reinhard Keiser in seinen Opern* (Berlin 1901).

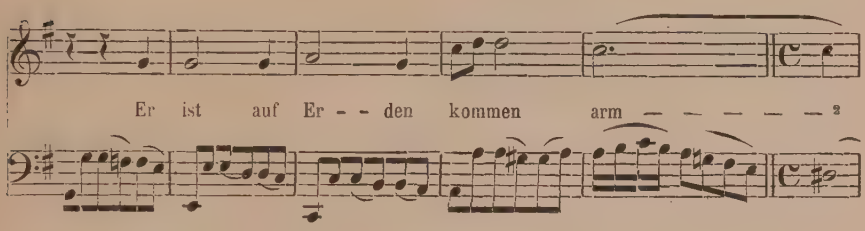
[7] *Modulationi sacre a due, tre e quattro voci e violini. . . .* Amsterdam. Dans son recueil, cité p. 17, N. Niedt interprète de même, dans le chant, le mot *schlummern* (4e dim. après l'Epiphanie).

encore d'une manière significative, au cours de l'air de ténor de la cantate de Bach *Jesu, der du meine Seele.* Quand le chanteur dit : « Ton sang, qui efface ma dette, me rend de nouveau le cœur léger », la basse, sur ces derniers mots, prend, pendant plusieurs mesures, une cadence apaisante. Des groupes de trois notes répétées, dont la première, accentuée, donne l'élan aux deux autres, s'y meuvent doucement (A). Le bref essor d'un oiseau qui s'essaie à voler, agite les ailes, avance un peu, se pose, puis s'élève encore, est décrit dans l'accompagnement de l'air de basse de la cantate *Wer da glaubet und getauft wird :* « La foi donne à l'âme des ailes » (B). D'autre part, la démarche mal assurée, inégale du violoncelle, dans le duo de la cantate *Jesu, der du meine Seele,* correspond à ce texte : « Nous nous hâtons à pas faibles, mais diligents » (C).

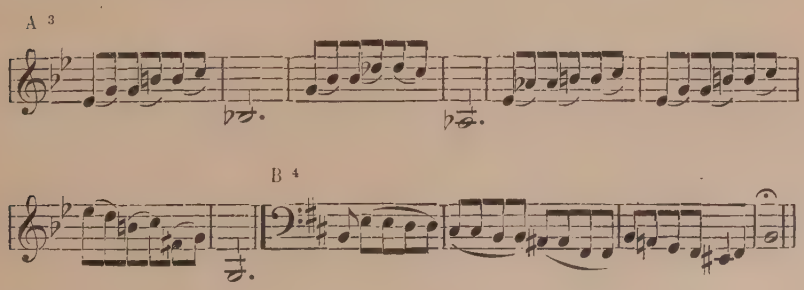


[1] B. G. 78 (XVIII, p. 275).
[2] B. G. 37 (VII p. 277).
[3] B. G. 78 (XVIII, p. 269).

Le motif rythmique troublé et alourdi de notes répétées que nous avons étudié dans un chapitre précédent, se trouve aussi, dans l'accompagnement, avec une signification bien déterminée de faiblesse, d'accablement, de fatigue écrasante. Dans le premier air de la cantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, les instruments répètent et développent sans cesse le thème de lassitude que le chanteur expose sur le mot *tragen* (porter)[1]. Dans l'*Oratorio de Noël*, la basse continue a la même disposition rythmique que ce motif, dans l'accompagnement de ces paroles : « Il est venu pauvre sur terre ».



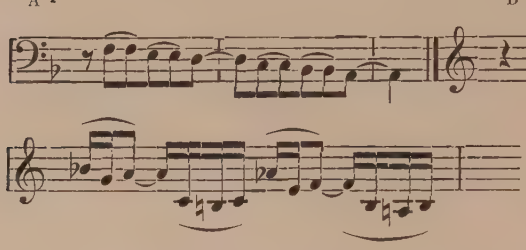
Dans la cantate *Selig ist der Mann*, le chant des violons a la même allure hésitante, quand ils accompagnent cet air de soprano : « Je me souhaiterais la mort, si, ô mon Jésus, tu ne m'aimais pas » (A). Des paroles de supplication, dans l'*Oratorio de Noël*, sont jointes à une basse de structure analogue (B).



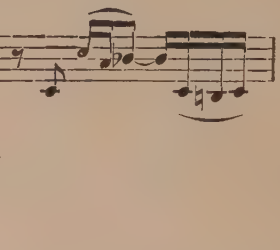
[1] Voyez page 96 de cette étude.
[2] *Weihnachts-Oratorium* (B. G. V², p. 38).
[3] B. G. 57 (XII², p. 113).
[4] *Weihnachts Oratorium* (B. G. V², p. 247).

Les thèmes syncopés reparaissent de même avec toute leur valeur expressive. Une basse chancelante dépeint le corps entraîné vers la tombe, dans le premier air de la cantate *Ich steh' mit einem Fuss im Grabe*, « j'ai déjà un pied dans le tombeau » (A). Un motif trébuchant s'allie, dans l'orchestre et dans le chant, à ces paroles de la cantate *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* : « De quelle crainte mes pas chancelaient ! » (B).

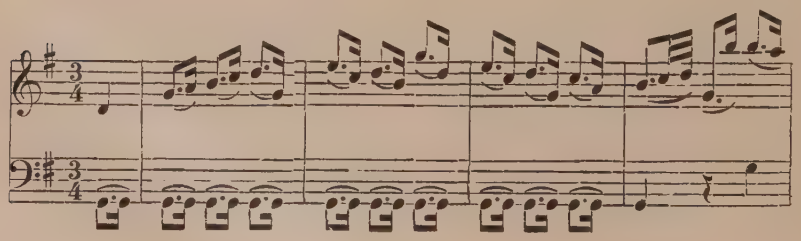
A [1]



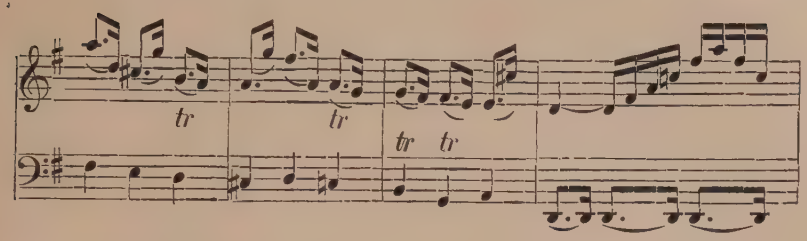
B [2]



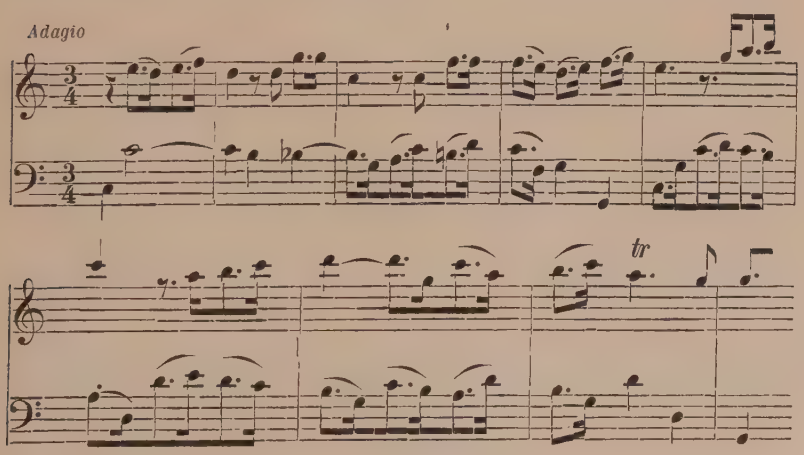
L'énergie pompeuse des motifs pointés est aussi nettement caractérisée dans l'accompagnement que dans le chant. Dans l'introduction de l'air en duo de la cantate *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit*, le premier violon annonce le thème fortement rythmé que les voix chanteront sur ces paroles : « Je marche à pas courageux, même si Dieu me conduit au tombeau ». De plus, la basse marque vigoureusement la cadence, avec opiniâtreté. Voici l'esquisse de la première partie de cette introduction [3].



[1] B. G. 156 (XXXII, p. 101).
[2] B. G. 33 (VII, p. 98).
[3] B. G. 111 (XXIV, p. 19).



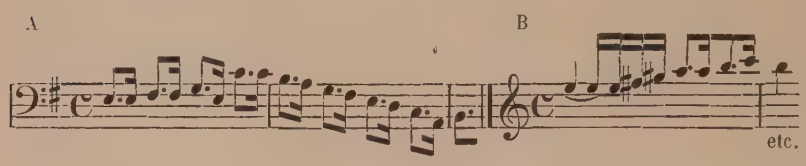
Au début de la cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, les instruments nous préviennent déjà que, en acceptant les peines « de la voie étroite », le chrétien marche sur « le chemin de la félicité ». Nous avons vu plus haut (p. 98) que Bach faisait chanter ces paroles sur un motif au rythme accentué. Le court prélude d'orchestre, et toute la suite de l'accompagnement, ont la même allure décidée. Mais, dès les premières notes de la basse, en même temps que le présage de la récompense assurée au courage persévérant, paraît le thème de la douleur patiente [1].



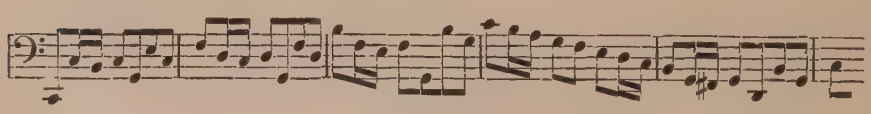
Dans le premier air de la cantate *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke*, Bach emploie le même rythme résolu, pour dire la résignation obstinée de l'âme qui accepte la vie sans murmurer, comme un don journalier de Dieu, et s'efforce de la supporter, avec une joie reconnaissante [2].

1 B. G. 58 (XII², p. 135).
2 B. G. 84 (XX¹ p. 79).

Ce motif exprime, dans l'air de basse de la cantate *Der Himmel lacht, die Erde jubiliret*, la force du prince de la vie[1]. D'autre part, comme nous l'avons déjà vu, ce luxe d'énergie devient, parfois, un symbole de puissante magnificence. La basse continue se meut avec une roideur majestueuse, dans le verset de la cantate *Christ lag in Todesbanden*, où le texte dit : « Ainsi nous célébrons la fête solennelle » (A)[2]. L'accompagnement du premier chœur de la cantate *Nun komm, der Heiden Heiland* se déroule avec la pompe d'un cortège royal qui marche au-devant du Messie (B)[3]. Dans la cantate *Wachet auf*, l'orchestre du premier chœur, frémissant, chante la veille ardente des vierges sages, et annonce, par son rythme superbe et vibrant, l'approche souveraine de l'époux[4].



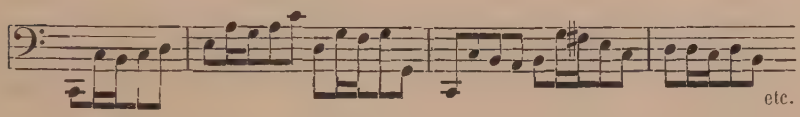
Quant aux rythmes bondissants de la joie, dont nous avons constaté la signification dans le chant, l'orchestre les déchaîne et les amplifie inépuisablement. Une basse exultante s'épanouit, en grande phrases d'allégresse, dans le duo de la cantate *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe*[5], tandis que les voix répètent : « Je suis comblé de joie en mon Dieu ».



Philipp Spitta, qui date cette cantate du vingtième dimanche après la Trinité (3 novembre) de l'année 1715,

[1] B. G. 31 (VII, p. 35).
[2] B. G. 4 (I, p 122).
[3] B. G. 61 (XVI p. 3).
[4] B. G. 140 (XXVIII, p. 251). Voir aussi le début de la cantate *Himmelskönig* (B. G. 182).
[5] B. G. 162 (XXXIII, p. 40).

estime que ce duo nous ouvre un domaine inconnu jusque-là. « On serait tenté d'y trouver, dit-il, quelque chose d'une jubilation dionysiaque, quand les voix s'élancent tantôt en doubles croches, tantôt font résonner de longs appels de joie, tandis que la basse semble jouer pour une danse grandiose »[1]. Dans l'air de basse de la cantate *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten*, qui fut sans doute composée pour le dimanche de la Pentecôte de 1716, la basse continue se déploie de même avec aisance et splendeur, sous ces paroles : « Le monde, avec tous les royaumes, ne peut égaler cette magnificence, avec laquelle notre Dieu nous réjouit, quand il règne dans notre cœur et y habite comme dans le ciel[2]. »



Dans le duo de la cantate *Mein liebster Jesus ist verloren*, duo que j'ai cité plus haut (page 48), la basse a un mouvement analogue, bien que moins suivi[3]. Le même rythme entraîne la basse, au début de l'air de ténor de la cantate *Herr, gehe nicht in's Gericht:* « Si je puis seulement me faire un ami de Jésus, Mammon n'est rien pour moi »[4].

Le verset *Et exultavit spiritus meus* du *Magnificat* est accompagné d'une basse impétueuse qui semble bondir[5]. Le motif de flûte, déjà cité, qui accompagne l'air de ténor de la cantate *Schmücke dich, o liebe Seele*, est vivement cadencé, et le même rythme d'allégresse passe dans le *continuo*[6].

A côté du motif chromatique descendant qui, dans le premier chœur de la cantate *Jesu, der du meine Seele*, rap-

[1] *Johann Sebastian Bach*, I, p. 547.

[2] B. G. 59 (XII², p. 166).

[3] B. G. 154 (XXXII p. 75).

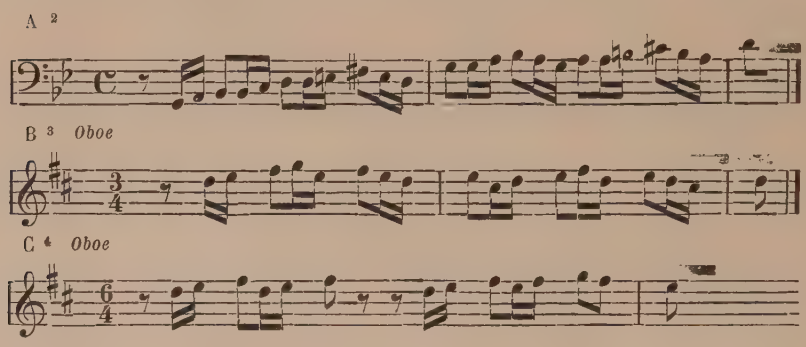
[4] B. G. 105 (XXIII p. 138).

[5] B. G. (XI 1, p. 21.) Voyez aussi l'accompagnement de l'air de basse de la cantate *Gelobet sei der Herr, mein Gott* (B. G. 129, XXVI, p. 210).

[6] B. G. 180 (XXXV, p. 306). Ce motif est noté à la page 160 de cette étude.

pelle la mort de Jésus, le motif rythmique formé de croches et de doubles croches (♫) dit le bienfait du sacrifice qui a « violemment arraché l'âme à la caverne de Satan »[1].

Le même motif s'agite dans tout le premier chœur de la cantate *Meine Seel' erhebt den Herren* (mon âme exalte le Seigneur) (A). Dans le premier chœur de la cantate *Ihr werdet weinen und heulen* (vous pleurerez et vous gémirez, tandis que le monde se réjouira), un rythme semblable fait contraster la joie des impies avec la plainte des fidèles (B), et nous trouvons une formule presque identique dans l'accompagnement du premier chœur de la cantate *Nun komm, der Heiden Heiland* (seconde version) (C).

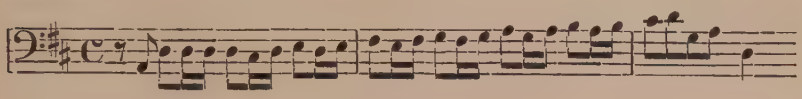


Des motifs de même rythme sont joués par les hautbois, dans l'accompagnement des chœurs de la cantate *Erfreut euch, ihr Herzen* (réjouissez-vous)[5], et de la cantate *Nun ist das Heil und die Kraft* (voici le salut et la force)[6].

Nous observons encore, dans la basse continue, cette cadence vivifiante, quand le texte exprime la confiance dans le secours de Dieu[7], dans sa bonté éclairée[8], ou quand les paroles annoncent la consolation prochaine[9].

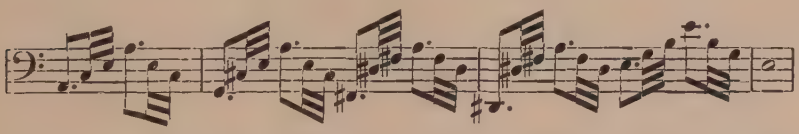
[1] B. G. 78 (XVIII, p. 257 et pages suivantes).
[2] B. G. 10 (I, p. 277).
[3] B. G. 103 (XXIII, p. 69).
[4] B. G. 62 (XVI, p. 21).
[5] B. G. 66 (XVI, p. 169).
[6] B. G. 50 (X, p. 347).
[7] Cantate *Ich hab' in Gottes Herz und Sinn* (B. G. 92, XXII, p. 47).
[8] Cantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (B. G. 93, XXII, p. 87).
[9] Cantate *Ach, lieben Christen, seid getrost* (B. G. 114, XXIV, p. 83).

Ce rythme de joie a déjà son caractère avant que Bach ne l'emploie dans ses œuvres. Ainsi il paraît dans le premier air de l'opéra *Le Nozze col' Nemico* d'Alessandro Scarlatti. L'air débute par ces paroles: «*Due belle speranze*».

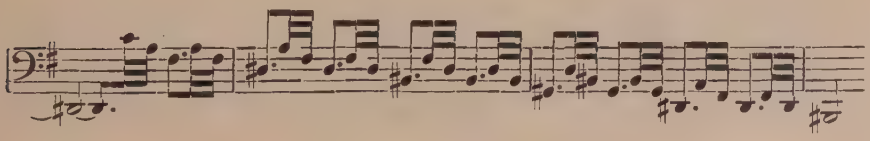


Cet opéra date de 1700.

Bach se sert aussi de cette figure, pour traduire des idées de violence, dans l'air de la cantate *Es reifet euch ein schrecklich Ende*, où le texte évoque «le juge vengeur»[1], et dans l'air de la cantate *Selig ist der Mann*: «Oui, je peux frapper les ennemis»[2]. La valeur objective de cette formule rythmique est portée au plus haut degré, dans le récit d'alto de la cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort*, où Bach en augmente la fougue et l'unit à des motifs mélodiques qui se déploient ambitieusement, sous ces paroles dont le chanteur déclame les dernières avec une sorte d'emphase indignée: «Abandonne, ô homme, les délices de ce monde, la magnificence, l'orgueil, la richesse, la vanité et l'argent[3].

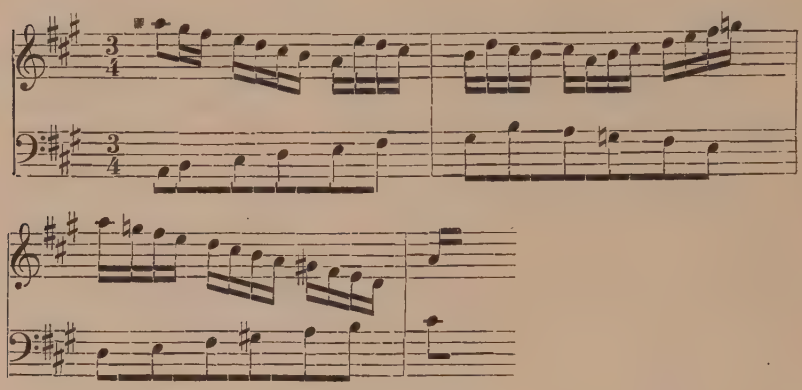


Une image analogue représente l'éclatement et la chute des rochers, dans le récitatif d'alto de la cantate *Leichgesinnte Flattergeister*[4].

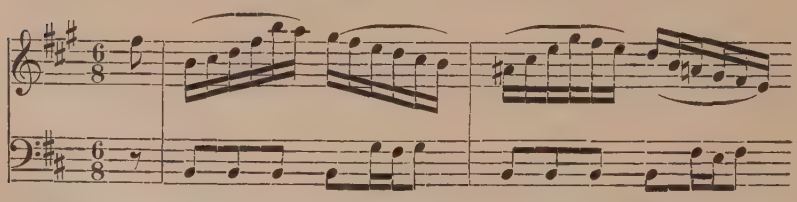


[1] B. G. 90 (XX[1], p. 207).
[2] B. G. 57 (XII[2], p. 119).
[3] B. G. 20 (II, p. 323).
[4] B. G. 181 (XXXVII, p. 9).

L'uniforme rapidité du mouvement symbolise, nous l'avons déjà vu, l'activité multiple de la vie et, par extension, le déploiement de la force inépuisable. D'ailleurs, c'est un moyen de décrire directement la marche, l'empressement. Dans l'*Oratorio de Noël*, l'accompagnement d'orchestre dépeint ingénieusement la hâte des fidèles qui se dirigent vers Béthléhem, venus de tous côtés, les uns plus agiles, les autres d'une allure modérée, mais tous avec la même persévérance, et presque sans arrêt [1].

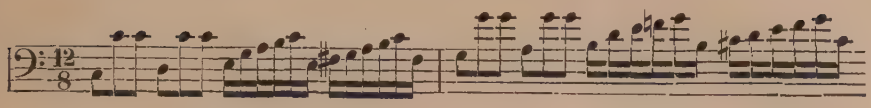


Dans la cantate *Bringet dem Herrn Ehre seines Namens*, le violon solo, accompagné d'une basse qui semble en stimuler la course, prélude en traits rapides à l'air de ténor: «Je me hâte d'écouter la doctrine de vie» [2].



Dans la cantate profane *Weichet nur, betrübte Schatten*, le même rythme fluide et cadencé gouverne l'air: «Phébus se hâte avec de rapides coursiers» [3].

[1] B. G. (V², p. 106).
[2] B. G. 148 (XXX p. 248).
[3] B. G. (XI², p. 79).



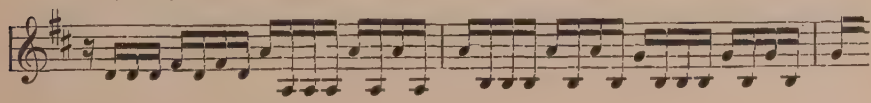
La basse continue imite et redit les vocalises jointes, dans la cantate de Pâques *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt*, aux mots «il vit, il vit»[1]. Dans la cantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, quand l'alto chante : «De même que la lumière anime l'air», le *continuo*, jusque-là presque immobile, se meut soudain en doubles croches[2].

Quand Bach veut exprimer que, «çà et là, sur terre, nous voyons un ruisselet de contentement, qui jaillit de la bonté du Très-Haut», la basse s'écoule en notes rapides[3]. Elle se fond en roulades liquides, lorsque le texte dit: «Comme cette parole sonne délicieusement à mon oreille»[4]. Nous retrouvons ici la même douceur flottante que dans les thèmes vocaux que nous avons expliqués dans les pages qui précèdent.

L'accompagnement instrumental décrit aussi, avec une véhémence plus soutenue encore, cet excès d'énergie que traduisent déjà les motifs longuement épanouis du chant. La rude agitation, l'acharnement de la lutte, le fracas des batailles retentissent alors dans l'orchestre emporté. C'est un débordement de motifs envahissants, de gammes tumultueuses, une musique de chevauchée, qui se déploie dans un cliquetis furieux.

Citons en particulier l'accompagnement de l'air de basse et de soprano de la cantaté *Ein' feste Burg ist unser Gott*: «Tout ce qui est né de Dieu est élu pour la victoire»[5].

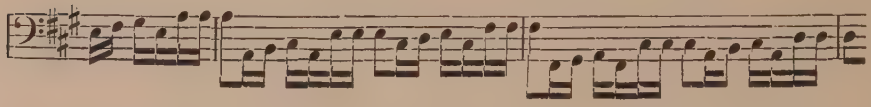
Violons (1 et 2) et Alto à l'unisson.



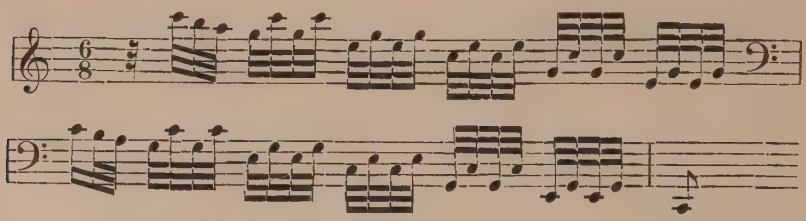
[1] B. G. 160 (XXXII, p. 174).
[2] B. G. 76 (XVIII, p. 217).
[3] Cantate *Gott soll allein mein Herze haben* (B. G. 169, XXXIII, p. 180).
[4] Cantate *Ich freue mich in dir* (B. G. 133, XXVIII, p. 73).
[5] B. G. 80 (XVIII, p. 351). Voyez des motifs analogues chez Zachow (édit. citée, p. 66).

Dans la cantate *Halt' im Gedächtniss Jesum Christ,* un semblable motif, renforcé de gammes ascendantes en triples croches, annonce «le combat où Jésus nous prête main-forte»[1]. Une même audace prompte caractérise l'accompagnement de l'air de basse, dans la cantate *Nun komm', der Heiden Heiland*[2]. Les paroles en sont: «Combats, sois vainqueur, héros puissant».

Enfin les rythmes de tempête font rage, quand Bach veut faire passer dans son orchestre les grondements que le texte laisse imaginer. Il en est ainsi dans l'air de ténor de la cantate *Liebster Immanuel,* à ces mots: «Si les orages se déchaînent»[3]. Un court motif, d'une brusquerie lourde, y est répété plusieurs fois par le *continuo* et par les hautbois.



Une rumeur de cataclysme éclate, dans la cantate *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott,* quand la basse va évoquer la destruction du monde par le feu[4].

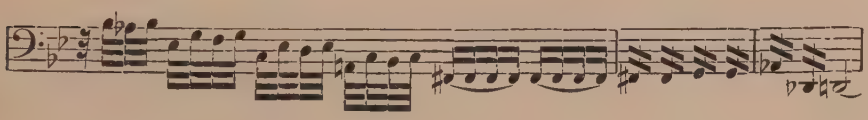


L'ouragan tourbillonne dans un motif violent, formé de triples croches, jouées en octaves par les violons, l'alto et la basse, dans l'air de ténor de la cantate *Schau', lieber Gott*: «Faites tumulte, orages de l'adversité»[5].

[1] B. G. 67 (XVI, p. 234).
[2] B. G. 62 (XVI, p. 45).
[3] B. G. 123 (XXVI, p. 55).
[4] B. G. 127 (XXVI, p. 155).
[5] B. G. 153 (XXXII, p. 47).

Les sourdes clameurs des instruments graves donnent à tout l'air de basse de la cantate *Schauet doch, und sehet*, comme un fond de nuées noires, au milieu desquelles la trompette resplendit tragiquement, tandis que le chanteur dit : « Ton orage s'élève dans le lointain »[1]. Nous retrouvons ici le motif formé de notes répétées rapidement, mêlé à des thèmes rudes dans le quatuor, et poursuivi en séries chromatiques qui s'élèvent lentement, comme en une progression menaçante, puis s'écroulent degré par degré, dans un redoublement de rumeur.

Dans le récit de ténor de la cantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, l'effondrement de la basse, suivi d'un long frisson, évoque l'image de la tempête et de la foudre[2].

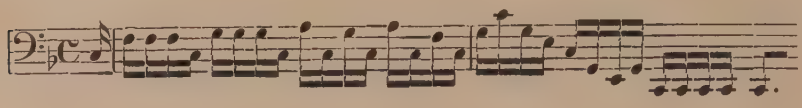


Pour reproduire la terrible résonnance des paroles qui bouleversent l'âme, comme d'un coup de tonnerre, Bach fait mugir de même la basse, dans l'air de ténor de la cantate *Mein liebster Jésus ist verloren*[3]. Dans la cantate en dialogue *O Ewigkeit, du Donnerwort*, le formidable frémissement de la foudre est imité, dans l'orchestre, par un motif de notes répétées[4]. Il en est de même dans l'accompagnement du premier chœur de la grande cantate composée sur le même choral[5]. Une basse violemment ébranlée accompagne aussi les récitatifs de basse de la cantate *Wachet, betet, seid bereit allezeit*, où passe la vision de la destruction du monde, au dernier jour[6].

C'est encore par un tremblement profond, que se termine le motif principal de l'accompagnement, dans l'air de

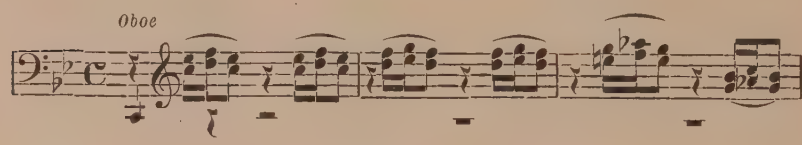
[1] B. G. 46 (X, p. 222).
[2] B. G. 93 (XXII, p. 90).
[3] B. G. 154 (XXXII, p. 63).
[4] B. G. 60 (XII², p. 171).
[5] B. G. 20 (II, p. 294).
[6] B. G. 70 (XVI, p. 343 et p. 360).

basse de la cantate *Meine Seele erhebt den Herren*: « Dieu précipite de leur siège les puissants dans le gouffre infernal »[1].



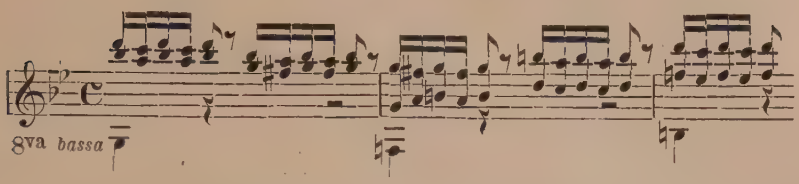
*
* *

Bach accompagne de motifs entrecoupés, soutient à peine la voix, quand les paroles expriment l'incertitude, l'angoisse de l'attente, les soupirs, les gémissements. Dans le récitatif d'alto de la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*, après que la basse a indiqué la tonique, les hautbois se font entendre par petits groupes de notes espacés, entre lesquels la voix poursuit seule son chant, que l'orchestre trouble plutôt qu'il ne le guide. Cette contradiction des rythmes, ce manque d'assises, produisent une appréhension qui va croissant jusqu'à la fin. Les paroles expriment la crainte: « Il y a péril à attendre, veux-tu perdre le temps? Le Dieu qui jadis t'a été favorable, peut soudain te traîner devant son tribunal, » etc.[2].

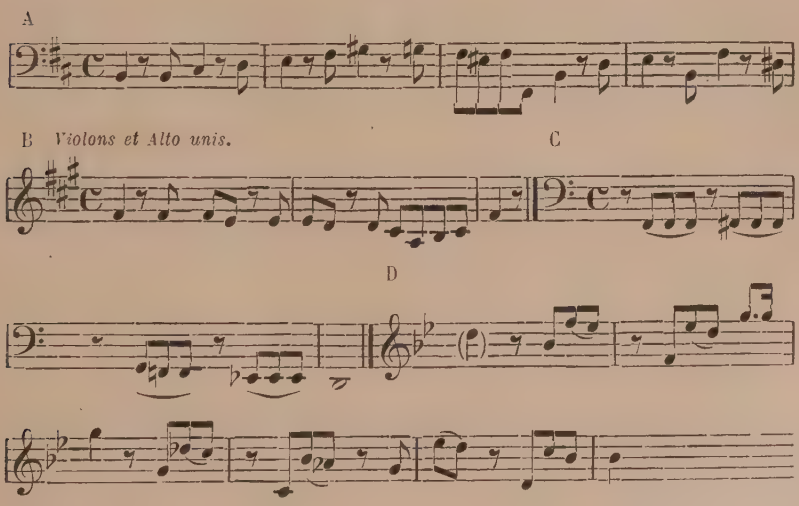


Dans le récitatif de ténor de la cantate *Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz*, la plainte des flûtes ondule au-dessus du quatuor et du chant, entremêlée de silences, et presque sans basse d'accompagnement, tandis que le ténor déclame: « Lamente-toi, ville de Dieu ruinée, misérable amas de ruines et de cendres »[3].

[1] B. G. 10 (I, p. 296).
[2] B. G. 102 (XXIII, p. 65).
[3] B. G. 46 (X, p. 219).



Dans le premier chœur de la cantate *Warum betrübst du dich, mein Herz*, (Pourquoi t'attrister, mon cœur), la basse est sans cesse interrompue (A)[1]. Les violons et l'alto qui jouent la partie la plus grave dans l'air d'alto, accompagné de l'orgue à deux claviers, dans la cantate *Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust*, procèdent aussi par groupes de notes séparés, pour exprimer l'affliction (B)[2]. Dans le récitatif d'alto de la cantate *Ach Herr, mich armen Sünder*, le *continuo* interprète, par un thème brisé de silences, et à demi assoupi, les paroles du chant : « Je suis las de soupirer » (C)[3]. Les violons chantent une mélodie entrecoupée, à l'imitation de la voix, à ce passage de l'air pour basse de la cantate *Herr, wie du willst :* « Douleurs de la mort, arrachez les soupirs à mon cœur » (D)[4].



[1] B. G. 138 (XXVIII, p. 199).
[2] B. G. 170 (XXXIII, p. 204).
[3] B. G. 135 (XXVIII, p. 132).
[4] B. G. 73 (XVIII, p. 101).

* * *

Quant à l'harmonie même produite par les instruments accompagnants, elle est significative au même degré que l'harmonie produite par l'accord des voix, et selon les mêmes principes expressifs.

L'emploi expressif des accords dissonants est constant, soit à l'orchestre, soit à la basse continue, que le claveciniste ou l'organiste doit résoudre d'après les chiffres indiqués.

Dans la cantate de sa jeunesse *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt*, Bach écrit un accord de septième diminuée, quand le texte se lamente sur les liens dont Jésus fut chargé [1]. Les harmonies de cette espèce sont des plus fréquentes dans l'accompagnement de la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, où nous en avons d'ailleurs signalé dans les chœurs [2]. Dans le récit de ténor de la cantate *Jesu, der du meine Seele*, elles abondent [3]. Quand il est question de péché [4], de damnation [5], de douleur [6], de tristesse [7], de mort [8], de trahison [9], de haine [10], l'orchestre ou la basse continue accentuent, d'un accord dissonant, la parole émouvante.

L'opposition entre la joie exubérante, qui se manifeste largement, et la douleur concentrée, âpre, qui déchire le cœur en secret, est marquée avec une merveilleuse vérité dans le récit d'alto de la cantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*. « La joie se change en tristesse », dit le texte. Une vocalise redondante se déploie sur les premiers mots,

[1] B. G. 160 (XXXII, p. 175).

[2] B G. 21 (V[1], p. 14, p. 15, etc.).

[3] B. G. 78 (XVIII, p. 274).

[4] Cantate *In allen meinen Thaten* (B. G. 97, XXII, p. 217).

[5] Cantate *Gelobet seist du, Jesu Christ* (B. G. 91, XXII, p. 21).

[6] Récit de basse de la cantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (B. G. 93, XXII, p. 83).

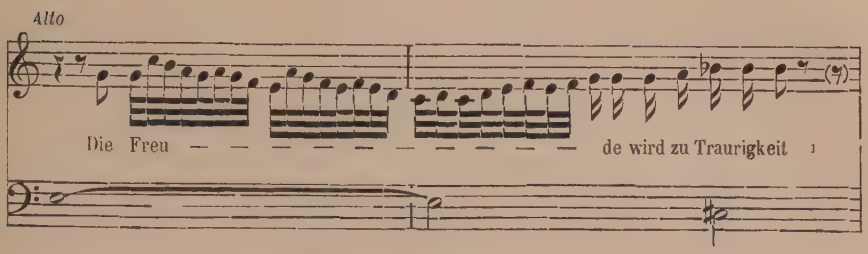
[7] *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 42 et p. 54). Cantate *Weichet nur betrübte Schatten* (B. G. XI [2], p. 76).

[8] *Johannes-Passion* (B. G. XII[1], p. 51).

[9] *Matthäus-Passion* (B. G. IV, p. 41 et p. 87).

[10] Cantate *Vergnügte Ruh'* (B. G. 170, XXXIII, p. 203) et cantate *Komm, du süsse Todesstunde* (B. G. 161, XXXIII, p. 9).

accompagnée d'une ample harmonie de sixte, mais les dernières paroles ont une déclamation brève qui pénètre, supportée par un accord passionné.



Enfin, les séries de consonnances douces s'étendent dans l'orchestre, comme dans les voix, pour dire les louanges infinies, la félicité, le calme des cœurs que Dieu possède. Citons l'introduction de la cantate *Herr Gott, dich loben wir*, où les instruments font rayonner de claires harmonies[2], l'air de soprano de la cantate *Du sollst Gott, deinen Herren, lieben*, où les hautbois modulent des tierces ferventes[3], et signalons encore les sixtes, dans l'introduction de la cantate *Wohl dem, der sich auf seinen Gott*[4], et les sixtes fleuries de l'accompagnement de l'air d'alto, dans la cantate *Ich steh' mit einem Fuss im Grabe* : « Seigneur, ta volonté doit me plaire »[5].

1 B. G. 26 (V 1, p. 207).
2 B. G. 130 (XXVI, p. 233).
3 B. G. 77 (XVIII, p. 246).
4 B. G. 139 (XXVIII, p. 225).
5 B. G. 156 (XXXII, p. 107).

CHAPITRE SIXIÈME

L'ORCHESTRATION

L'orchestration déterminée par le texte. — Usage, dans l'accompagnement, des instruments désignés dans le chant. — Exemples avant Bach. — Exemples dans les œuvres de Bach. — L'orchestration expressive. — Les violons. — Les violes. — Le violoncelle. — Le *violone*. — Les flûtes à bec. — Les flûtes traversières. — Le hautbois. — Les *oboi d'amore*. — Les *oboi da caccia*. — Les trompettes. — Les cors. — Le cornet. — Les trombones. — Le luth. — Le clavecin. — L'orgue.

Dans la diversité merveilleuse de l'orchestre, on peut démêler tout un langage. Sa richesse colorée est à la fois significative et charmante, pleine de figures comme de nuances. Chaque instrument, qui parle avec une voix à part, a aussi son caractère expressif distinct, et conserve une sorte de personnalité sentimentale. Les différentes espèces de timbre contrastent non-seulement pour ravir l'oreille, par leur variété, mais il semble encore qu'elles s'accordent, par leurs teintes infinies, avec les alternatives du cœur. Le jeu chatoyant des sons et des émotions est au pouvoir de l'artiste, pour amuser l'attention de l'auditeur, par une orchestration bigarrée, ou pour captiver les âmes, par une orchestration passionnée. Il en a le choix, ou plutôt, car sa ressource est plus grande encore, il en a, en même temps, le double avantage. En effet, les deux procédés ne s'excluent point, et il arrive que le concert changeant des sonorités opposées agisse au profit du pathétique.

Les maîtres anciens ont pratiqué une autre forme encore d'instrumentation, déterminée, à la lettre, par les paroles

sur lesquelles ils composaient. Heinrich Schütz emploie ce genre d'orchestration primitive, dans ses psaumes, où il fait entendre, pour accompagner le chant, les instruments que le texte énumère. Ainsi, à ce passage du psaume 150, *lobet ihn mit Posaunen*, il fait jouer les trombones (*Posaunen*) à trois parties. Quand, dans la même composition, il en vient au verset où il est dit de louer le Seigneur «avec les cordes et les instruments à vent», la flûte et le violon commencent à dialoguer. Enfin, à défaut de timbales, la basse continue retentit gravement pour imiter la cadence profonde et redoublée des tambours, ordonnateurs des danses sacrées, à ces mots, *lobet ihn mit Pauken und Reigen* [1].

Nous trouvons, pour ainsi dire, la contre-partie de cette pièce descriptive dans une poésie que Christian Friedrich Hunold insère dans son traité *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, sous le titre de cantate pour un collège de musique [2]. Il nous représente d'abord un homme en proie à la mélancolie et qui cherche un remède à son ennui. On entend soudain des violons qu'on accorde. «Qu'est-ce là? La musique des violons va-t-elle servir à calmer mon âme?... Le moyen est sûr.» Le poète sera consolé par le son des douces cordes. Il se rappelle à propos, avec une érudition naïve, qu'à Naples on ne connaît pas d'autre cure contre le venin «d'une certaine espèce d'araignées». Quand l'amer poison de la tristesse pénètre dans le cœur, la musique doit fournir une panacée poursuit-il, et il demande que l'on commence les meilleures pièces. (A ce moment, on joue une sonate avec les violons,

[1] *Die mehrchörigen Psalmen mit Instrumenten* (1619), deuxième partie (vol. III de l'éd. Spitta, p. 46, pp. 57 et 59). Voir aussi la musique des mêmes versets dans la deuxième partie des *Symphoniae sacrae* (1647), vol. VII de l'édition moderne, p. 54 et pages suivantes. Observons que les compositeurs du XVIe siècle avaient déjà tenté de représenter les instruments cités par les textes qu'ils suivaient, avec la seule aide des voix. On trouve des exemples nombreux de cette orchestration sans orchestre, dans la *Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin, dans l'*Exultate Deo* de Palestrina (*Anthologie* de Ch. Bordes, 1er vol. des motets, p. 164). Vincentio Galilei se plaint de cet usage et le condamne (*Dialogo della Musica antica et della moderna*, 1581, p. 89).

[2] Cet ouvrage fut publié en 1707 à Hambourg sous le nom de Menantes. Voir page 329, *An ein Collegium musicum*.

indique le poète). «On doit vous honorer comme des virtuoses, continue-t-il, mais je serais heureux d'entendre le hautbois et puis la flûte douce». (Ici les deux espèces d'instruments jouent alternativement). «Parfait! La mélancolie cèdera peu à peu. Mais prenez donc encore la peine de sonner la marche de Tekely». (On l'exécute)..... Quelques vers plus loin, c'est la viole de gambe qui se fait entendre, et l'auteur loue le coup d'archet moelleux de l'artiste et la douceur enchanteresse de l'instrument. Après que l'on a joué toute une suite de pièces composées, selon l'usage commun, sur des rythmes de danses, Hunold termine sa cantate en invitant l'orchestre entier à se produire, et les instruments se réunissent dans un dernier ensemble.

Dans cette fantaisie, l'orchestre dépend étroitement du poème qui annonce les instruments, leur trace un programme à suivre, et rend compte de leurs concerts successifs. Il en est de même dans plusieurs œuvres de Bach, où les instruments employés sont désignés par le poète du livret, imposés, pour ainsi dire, au compositeur. Ainsi, quand il tire de la troisième partie du premier *Concerto de Brandebourg* le chœur initial du *Dramma per musica*, exécuté en en 1726 pour l'«acte de promotion» de Gottlieb Kortte, «professeur extraordinaire» de droit à l'Université de Leipzig[1], il en transforme l'orchestre, pour le doter, sans doute, d'une magnificence solennelle, mais aussi pour adapter, avec une fidélité ingénieuse, certains détails de l'instrumentation au texte lui-même. Les premiers vers font allusion à l'«antagonisme concilié des cordes changeantes», et au «fracas pénétrant des timbales roulantes». Quand, à plusieurs reprises, le chœur prononce ces paroles, *der rollenden Pauken durchdringende Knall*[2], les timbales seules,

[1] La partition autographe porte ce titre: *Drama bey des Herrn D. Korttens erhaltener Profession, aufgeführet von Joh. Seb. Bach.* Né en 1698, Kortte fut promu le 11 décembre 1726. Il mourut en 1731, laissant des éditions de Salluste, de Lucain, des lettres de Cicéron, etc. Outre les auteurs cités par Spitta (*J. S. Bach*, II, p. 458) on peut consulter, au sujet de Kortte (Corte) les *Mémoires* de Niceron (vol. 35).

[2] *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten*, B. G (XX², p. 81, p. 96 et p. 98.

avec la basse continue, accompagnent les voix. Le plaisir que Bach prend à cette correspondance entre le coloris de la musique et la teneur du livret, se manifeste, d'ailleurs, dans une autre circonstance, au sujet de la même composition, et son intention se révèle d'une manière plus précise encore, et par des moyens plus variés. En effet, il utilise ce chœur, arrangé sur l'*allegro* du premier *Concerto de Brandebourg*, dans une cantate écrite pour la fête d'Auguste III, électeur de Saxe[1]. Dans cette nouvelle version, ce n'est plus l'instrumentation qui se transforme pour s'harmoniser avec le sentiment général de l'œuvre et les images du poète. C'est la poésie elle-même qui s'attache à interpréter les particularités de la musique. Dans la cantate écrite pour la fête universitaire en l'honneur de Kortte, Bach avait remplacé les cors du *concerto* par des trompettes, ajouté des timbales, comme nous l'avons dit, mis des flûtes avec les hautbois, et remanié quelques autres parties. Mais les timbales, seules, y étaient introduites pour donner une citation musicale bien distincte. Ici, au contraire, par la métamorphose du texte, toute l'orchestration devient parlante. La trompette éclate dès le début, pour s'accorder aux premiers mots : « Sonnez, retentissantes fanfares des joyeuses trompettes ». Les timbales « tonnantes » ont le même à-propos. Le quatuor, seul, prépare à ces paroles du chœur : « Charmantes cordes, enchantez l'oreille », et la flûte prend aussitôt un rôle important, parce que l'on va dire : « Cherchez à inventer, sur la flûte, ce qu'il y a de plus beau. »

Dans la cantate dramatique *Schleicht, spielende Wellen*, exécutée à Leipzig le 7 octobre 1734, pour l'anniversaire d'Auguste III, hôte de la ville depuis le 2 octobre, un air de soprano est accompagné de trois flûtes, et l'élégance fluide de cette orchestration rarement employée est dûe au désir de Bach de réaliser, aussi scrupuleusement que possible, le sens des paroles : « Écoutez ! le chœur des douces

[1] *Dramma per Musica zum Namenstage des Königs Augustus, Churfürsten von Sachsen. Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten* (B. G. XX², p. 141).

flûtes réjouit le cœur, enchante l'oreille. La force de leur inséparable union fait cette jolie harmonie, et produit encore de plus grandes merveilles. Observez cela, et accordez-vous comme elles »[1].

Une telle exactitude risquerait de sembler puérile aux esprits qui ne tolèrent point les jeux faciles et les recherches naïves de l'art ancien. Elle a pour nous beaucoup de prix, puisque nous y trouvons un témoignage encore de la volonté où Bach persiste de chercher à retenir l'auditeur, et par des impressions, et par des idées. D'ailleurs, l'arrangement du texte de la cantate *Auf, schmetternde Töne* nous prouve que Bach accordait à ces imitations, ou plutôt à ces reflets du texte dans l'orchestre, une grande valeur objective.

C'est avec la même précision que, en 1733, il fêtait l'anniversaire de la reine de Pologne, dans la cantate *Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten*. Les correspondances entre le texte et l'instrumentation y sont frappantes. Les timbales retentissent, aussitôt après que les voix ont chanté, dans un vigoureux unisson: «Bruissez, timbales.» La trompette éclate, à la suite de ces mots: «Résonnez, trompettes.» Enfin, l'on peut remarquer que le quatuor accompagne seul le chœur à ces mots «cordes vibrantes».

Cette énumération sonore nous rappelle étrangement la cantate destinée par Hunold à un *Collegium musicum*. En composant son œuvre, dont il rédigea le texte lui-même[2], Bach se souvint peut-être de cette poésie d'un littérateur avec lequel il avait collaboré quelques années auparavant[3]. Nul plan de fiction n'était mieux approprié

[1] B. G. (XX², p. 48).

[2] Les paroles sont en effet de Bach. Voyez Spitta, *Johann Sebastian Bach* (II, p. 461).

[3] Sur Christian Friedrich Hunold (1680-1721), on peut consulter l'article de W. Creizenach dans l'*Allgemeine deutsche Biographie* (vol. 13, 1881, p. 419). Ph. Spitta a écrit un fort intéressant article sur les rapports de Bach avec Hunold. Ce travail se trouve dans les *Historische und philologische Aufsätze Ernst Curtius zu seinem 70ten Geburtstage am 2ten Sept. 1884 gewidmet* (Berlin, 1884). Le n° XXVII (p. 404) est l'étude de Spitta: *Ueber die Beziehungen Sebastian Bach zu Christian Friedrich Hunold und Mariane von Ziegler*. Il n'y signale point d'ailleurs cette cantate de Hunold, qui put influencer Bach dans la composition du livret de la cantate *Tönet, ihr Pauken*.

au médiocre savoir-faire poétique du musicien que cet enchaînement de mots et d'idées familières à son esprit. Aussi ne lui suffit-il pas d'y avoir recours dans le premier chœur en évoquant timbales, trompettes et cordes. Il faut encore qu'il tire parti des flûtes, dans un air de soprano. Sans se mettre en peine d'un texte plus subtil qui en nécessite l'emploi, il les annonce tout bonnement par la bouche de Bellone, puisque ce sont des instruments militaires. Son livret devient ainsi une espèce de programme de concert, versifié vaille que vaille[1], mêlé d'exclamations et de souhaits. «*Blast die wohlgegriffenen Flöten*»[2], chante la déesse de la guerre, parmi les motifs en tierces des flûtes traversières, ces flûtes allègres des mercenaires suisses et des soldats allemands.

Dans la cantate de mariage *O holder Tag, erwünschte Zeit*, que Spitta suppose avoir été écrite dans les dernières années de la vie de Bach, peut-être en 1749, nous rencontrons encore, dans l'orchestre, une allusion aux paroles. Quelques notes de flûte, entrecoupées déjà, et bientôt taries, préludent à cet air de soprano: « Taisez-vous, sons flûtés... »[3]. Une allusion de même nature se trouvait déjà dans la *Trauer-Ode*, composée en 1727 pour le service funèbre de Christiane Eberhardine, reine de Pologne. Les mots de l'air de soprano: «Silence, silence, aimables cordes», y sont traduits par des interruptions dans l'accompagnement du quatuor[4].

De semblables correspondances entre l'orchestration et le texte, se trouvent encore dans plusieurs cantates d'église. La trompette joue la mélodie d'un choral au texte menaçant, accompagnée d'un orchestre tumultueux, quand la basse prédit les terreurs du grand jour, et la rumeur formidable des dernières trompettes, dans la cantate *Wachet, betet*[5]. Dans le récitatif de basse de la cantate *Herr Jesu Christ*,

[1] Spitta relève des impuretés de langage dans ce texte qu'il juge maladroitement disposé (*J. S. Bach*, II, p. 461).

[2] B. G. (XXXIV, p. 210).

[3] B. G. (XXIX, p. 83).

[4] B. G. (XIII[3], p. 27).

[5] B. G. 70 (XVI, p. 360).

wahr'r Mensch und Gott, la trompette se répand de même en grandes fanfares tragiques, quand le chanteur annonce le moment où les trompettes sonneront et où les puissances du ciel seront ébranlées[1]. La seconde partie de la cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* commence par un air de basse où le réveil terrible que signaleront les voix d'airain, agite l'orchestre entier, aux sons de la trompette fulgurante[2].

Enfin, dans le premier chœur de la cantate *Erschallet ihr Lieder, erklinget ihr Saiten,* on peut distinguer, maintes fois, dans les alternances des groupes sonores qui composent l'orchestre, une sorte de parti pris de faire concorder les ensembles successifs, colorés de timbres différents, avec les indications données par les paroles[3].

Bach met trop de soin à exprimer directement ces détails d'instrumentation que les textes lui proposent, et il a trop de goût pour ce procédé, pour ne pas tenter de l'appliquer, même lorsque le «corps sonore» que le texte désigne n'appartient pas, à proprement parler, aux ressources de l'orchestre. Il lui semble ainsi très justifiable de faire tinter une clochette (*Campanella*), dans le bel air d'alto qui forme à lui seul toute la cantate *Schlage doch, gewünschte Stunde,* «sonne donc, heure souhaitée[4]. Dans d'autres cas, assez nombreux, cette évocation du son de la cloche est réalisée à l'aide des éléments habituels de l'orchestre, et ces recherches imitatives donnent lieu, bien souvent, à de très curieuses combinaisons instrumentales.

Remarquons ici que l'imitation des cloches est un des motifs pittoresques favoris des musiciens du XVIIe siècle. Déjà dans le *Fitzwilliam Virginal Book,* nous trouvons une pièce de William Byrd (1543—1623) qui, sous le titre de *The Bells,* représente le monotone carillon des cloches[5]. Louis Couperin (1630?—1665) figure le glas, dans son *Tom-*

[1] B. G. 127 (XXVI, p. 153).
[2] B. G. 20 (II, p. 318).
[3] B. G. 172 (XXXV, p. 38).
[4] B. G. 53 (XII [2], p. 53).
[5] Edition de MM. Fuller Maitland et Barclay Squire (Londres et Leipzig, Breitkopf et Härtel), I, p. 274.

beau de M. Blanc Rocher[1], et le premier volume de la collection Philidor, à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, contient une «Pièce qui a esté faitte par Mr Couprin pour contrefaire les carillons de Paris et qui a toujours esté jouée sur l'orgue de Saint-Gervais entre les vespres de la Toussins et celles des morts»[2]. Johann Heinrich Schmelzer (1630?—1680) reproduit les lourdes harmonies des «cloches des morts» dans son *Lamento sopra la morte Ferdinandi III* (1657)[3]. Poglietti imite aussi les cloches[4].

Pierre Gaultier donne un *Carillon*, dans ses *Symphonies* qui furent publiées en 1707, dix ans après sa mort[5]. Dans ses *Pièces pour le Violon* (1705), Jean-Ferry Rebel intitule *Les Cloches* un morceau de la troisième suite[6]. Il y a un *Carillon* dans le deuxième livre de *Pièces de Viole* de Marin Marais (1701)[7], et Pierre Dandrieu, organiste de Saint-Barthélémy à Paris, en annonce plusieurs dans son recueil de pièces d'orgue et de clavecin[8]. Rappelons aussi la pièce de François Couperin, dénommée *Le Carillon de Cythère*[9].

[1] Cette pièce est donnée par Farrenc dans le *Trésor des Pianistes* (vol. XX). Fils d'une certaine Lisette, filleule du prince de Conti, Blanc-Rocher était un «admirable joueur de luth», lisons-nous dans les *Historiettes de Tallemant des Réaux* (Ed. Monmerqué, tome 1er, p. 195). Il est cité par Mersenne avec éloges (*Harmonie universelle*). Froberger fit aussi le *Tombeau* de «son ami» Blanc-Rocher, mort pendant son séjour à Paris. On trouve dans cette pièce des octaves à la basse, qui se répètent comme les tintements lents du glas (*Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, X², p. 114).

[2] Page 71. A la page 74 se trouve un deuxième carillon

[3] Cette pièce se trouve dans un recueil manuscrit formé par Rost (1688) et transmis par Séb. de Brossard à la Bibliothèque royale (Bibl. nat. Vm7 1099, n° CXVI).

[4] *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, (XIII², p. 36).

[5] Gaultier était directeur d'une troupe d'opéra qui jouait alternativement à Marseille, à Montpellier et à Lyon. Il périt en mer avec toute sa troupe en 1697.

[6] Rebel était alors violoniste ordinaire de l'Opéra.

[7] P. 51

[8] *Noëls, O filii, Chansons de Saint-Jacques, Stabat mater et Carillons, le tout revu, augmenté, extrêmement varié et mis pour l'orgue et le clavecin* (sans date). Ce recueil, attribué à tort à J. F. Dandrieu, se trouve à la bibliothèque du Conservatoire. Il figure, avec cette fausse attribution, dans le *Catalogue de la Réserve de la Bibliothèque du Conservatoire*, rédigé par M. J. B. Weckerlin (1885, p. 458).

[9] 3e l. de pièces de clavecin.

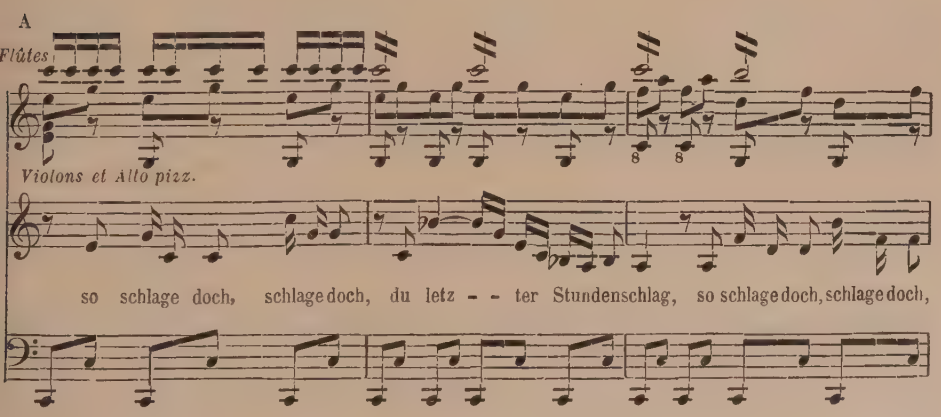
Il est assez rare de rencontrer, dans toutes ces imitations, quelque recherche qui ne soit d'un art vulgaire et sans nouveauté. Les auteurs y inventent peu, et ne font guère que répéter de faciles effets descriptifs. Le choc isolé des notes profondes, le va-et-vient des octaves, les thèmes brefs et obstinés, le bavardage argentin des sons aigus, voilà toutes leurs ressources, pour dépeindre ces voix si complexes. Ils ne s'avisent point d'en reproduire le bruissement infini. Quelques accords bien simples leur suffisent pour évoquer le cliquetis des harmoniques éparpillées[1]. Le plus souvent, ils ne vont même pas si loin, satisfaits d'avoir balancé les rythmes et ressassé les motifs, fidèles à des conventions pittoresques d'une enfantine pauvreté.

Fréquemment, Bach lui-même s'est contenté de ces moyens sommaires, et avec juste raison, ne voulant pas donner trop d'importance à une description accessoire que, dans certains cas, il valait mieux laisser transparaître seulement, sans l'imposer. C'est ainsi que les *pizzicati* de la basse continue tintent discrètement, dans l'air de ténor de la cantate *Liebster Gott, wann werd' ich sterben:* «Pourquoi veux-tu t'effrayer, mon âme, quand ma dernière heure sonne?»[2] Dans le bel air de basse de la cantate *Herr, wie du willst,* quand le chanteur s'écrie: «Sonnez, cloches funèbres», le bourdonnement des notes détachées et vibrantes enveloppe la mélodie[3]. Le même procédé est employé dans l'air de ténor de la cantate *Christus, der ist mein Leben.* Mais là, il est enrichi d'une façon ingénieuse: les hautbois d'amour qui soutiennent le battement des violons et de la basse s'attardent en des tenues dissonantes, semblables à cet écho d'harmonies fêlées qui traîne parfois dans l'air, quand les cloches se sont tues[4]. Dans l'air de soprano de la cantate *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott,* les flûtes vibrent doucement en tierces répétées, tandis qu'oscillent les octaves de la basse jouée en *pizzicato.* Leurs résonnances flottantes frémissent

[1] Je citerai en particulier le *Lamento* de Schmelzer.
[2] B. G. 8 (I, p. 224).
[3] B. G. 73 (XVIII, p. 102).
[4] B. G. 95 (XXII, p. 145 et pages suivantes).

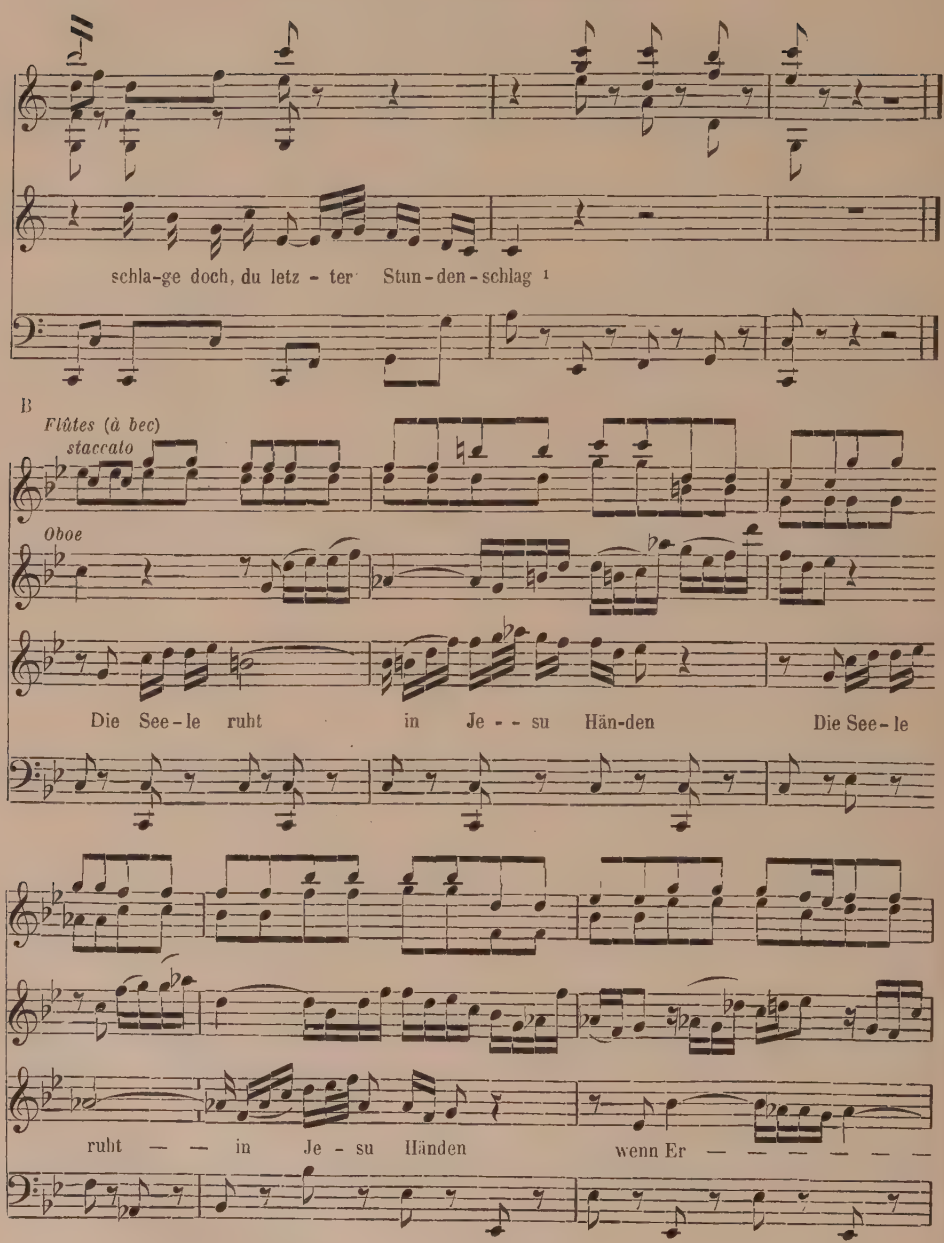
au-dessus des sons graves, comme un brouillard de lumière pâle, et la voix chante, accompagnée du hautbois : « L'âme repose dans les mains de Jésus, alors que la terre recouvre le corps. Ah ! cloches des trépassés, appelez-moi bientôt, je ne crains rien de la mort, parce que mon Jésus doit me réveiller »[1].

Bach avait déjà donné un tableau d'un coloris descriptif tout semblable, dans la cantate *Komm, du süsse Todesstunde* que Spitta date de 1715. Le texte ne parle point, à la vérité, des cloches de la mort, mais seulement du « dernier tintement des heures »[2]. Cependant Bach, dans sa description, dépasse de beaucoup, en ampleur, l'image qui lui est proposé, et va jusqu'à une représentation du glas uniforme sonné par une cloche. Voici ce passage, pris dans le second récitatif d'alto (A). Il est intéressant de le comparer avec le début et le milieu de l'air de la cantate *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott,* que je viens de signaler et que je donne à la suite (B).

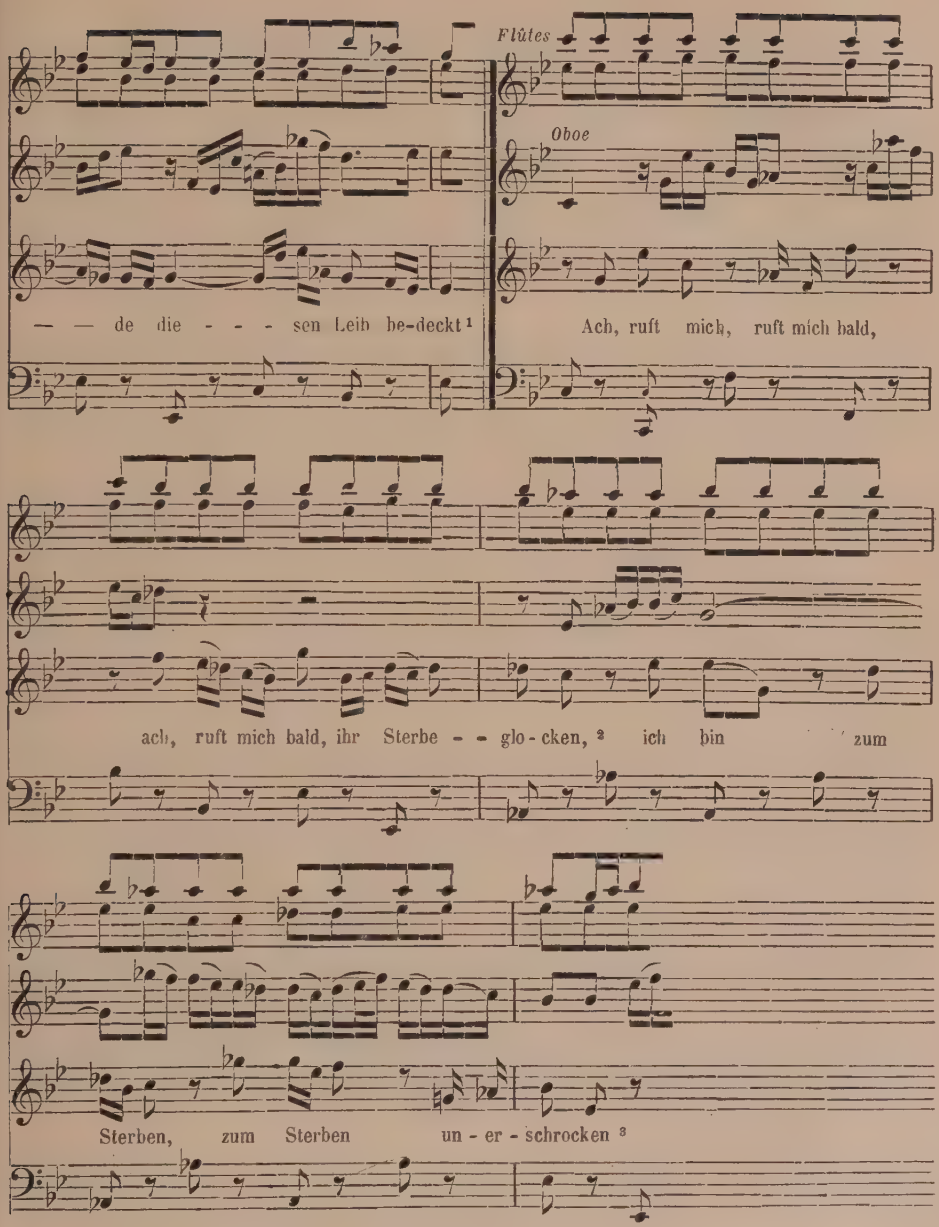


1 B. G. 127 (XXVI, p. 147). On peut remarquer un semblable effet d'orchestration dans le premier chœur de la cantate *Liebster Gott, wann werd' ich sterben* (B. G. 8), dans une tonalité plus claire, d'ailleurs.

2 Dans l'air de soprano de la cantate *Freue dich, erlöste Schaar* (B. G. 30). « Heures, hâtez-vous », les instruments font une sorte de tic-tac en balancements d'octaves



[1] B. G. 161 (XXXIII, p. 17). Spitta cite ce fragment de récitatif (*J. S. Bach*, I, p. 543), mais il considère comme l'imitation du son de plusieurs cloches, de volume différent, ce passage d'orchestre qui, à mon avis, représente plutôt la vibration d'une grosse cloche, accompagnée de ses harmoniques.



[1] B. G. 127 (XXVI, p. 148).

[2] A partir de cette mesure, les violons et l'alto jouent *pizzicato*, formant des accords flottant semblables à ceux qui se trouvent dans l'exemple suivant.

[2] B. G. 127 (XXVI, p. 151).

Dans le récit d'alto de l'*Ode funèbre* composée pour la cérémonie faite à Leipzig, le 17 octobre 1727, à la mémoire de Christiane Eberhardine, reine de Pologne et électrice de Saxe, morte le 5 septembre[1], Bach produit une merveilleuse imitation des cloches. Son orchestre y est formé d'un mélange d'instruments très ingénieusement combiné, et d'une grande variété. Nous y retrouvons d'ailleurs les éléments principaux qui figurent dans les exemples précédemment cités : les flûtes qui tremblent lentement, les hautbois âpres aux tenues dissonantes, les cordes en *pizzicati* à plusieurs parties. Deux luths encore sont joints à cet ensemble. Il y a, dans cette page remarquable, comme un écho des ouragans de cloches que le deuil solennel de la cour avait suscités dans le pays tout entier. En Allemagne, les sanglots prescrits aux beffrois n'avaient pas de fin. Le jour des funérailles de la reine de Prusse, le 28 juin 1705, toutes les cloches de Berlin avaient sonné, de sept à huit heures du matin, de neuf heures à dix heures, puis à une heure, pendant que le cortège s'organisait: enfin, elles retentirent longuement après la musique qui suivit le sermon de l'évêque Ursinus[2]. Le récitatif de Bach rappelle un semblable déchaînement de plaintes martelées. Le poète du livret, Johann Christoph Gottsched, évoque l'obsession de ces voix incessantes : « Oh! puissent ces lugubres glas, dont les oreilles nous tintent journellement, donner à toute l'Europe un témoignage de notre douleur ». C'est par ce vœu que le récitatif se termine. Les premiers vers disaient l'angoisse de l'âme submergée par le flot vibrant des harmoniques, et la musique dépeint cet envahissement bourdonnant des résonnances flûtées et des ondes râlantes dont l'oreille est remplie, avant même que l'on n'ait perçu le son fondamental qui les ébranle. Aussi, les notes graves ne frappent-elles que quand ce nuage a déjà commencé à tourbillonner, et elles finissent avant qu'il ne se dissipe.

[1] Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 447.

[2] *Atlas historique* de Gueudeville, tome II, 1re partie, n° 37 (Abrégé de l'histoire des Électeurs de Brandebourg). Amsterdam, 1708.

RECITATIVO (*à tempo*)

Flauto traverso (1 et 2)

Oboe (1 et 2)

Violino (1 et 2) *pizzicato*

Viola [1] *pizzicato*

Viola da Gamba (1 et 2) *V. d. G. 1 pizzicato*

V. d. G 2 pizzicato

Liuto (1 et 2)

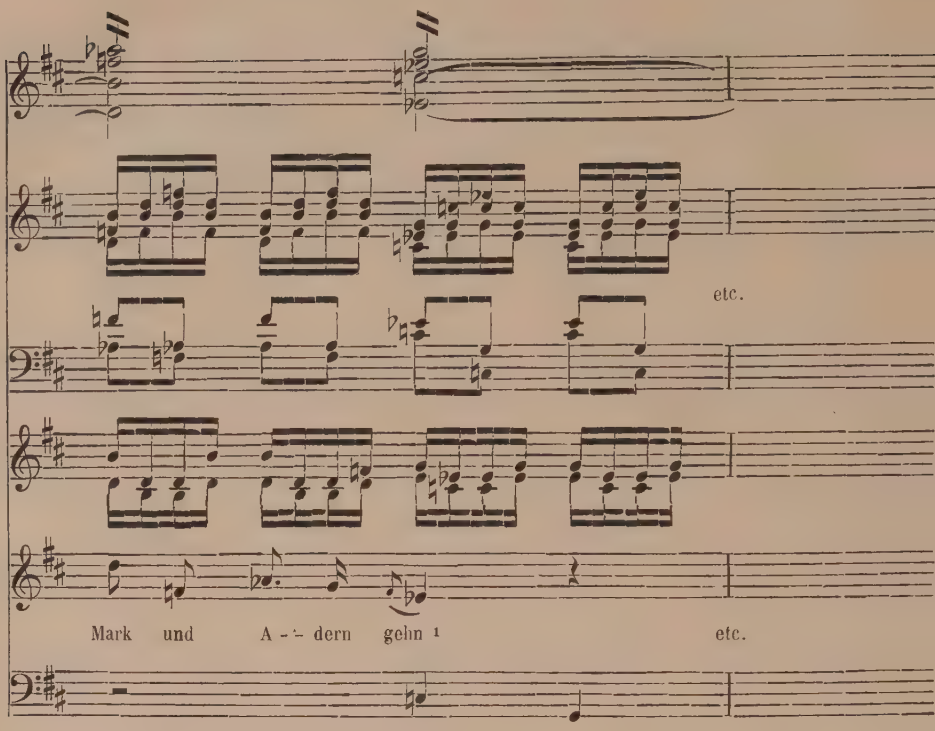
Alto

Der Glo-cken be-ben-des Ge-tön soll uns'rer

Continuo

trü-ben See-len Schrecken durch ihr geschwung'nes Er-ze we-cken, und uns durch

[1] Pour faciliter la lecture de cette page d'orchestre, j'ai transcrit en clef de *sol* et en clef de *fa* les parties d'alto, de viole de gambe et de luth, qui sont notées avec des clefs d'ut.



* * *

Après avoir signalé, chez Bach, des exemples de cette orchestration primitive, fondée sur les mots du texte, il nous reste à étudier, dans ses œuvres, l'orchestration proprement dite, c'est-à-dire l'usage raisonné des divers instruments. Nous en examinerons surtout la fonction expressive, cherchant à reconnaître, d'après la nature des mélodies qu'ils jouent, et d'après le sentiment des paroles qu'ils accompagnent, les caractères que le compositeur attribue à chacun d'eux.

Il convient de commencer par le plus souple et le plus riche des instruments qui chantent, par le violon. A une époque où les meilleurs violonistes n'étaient considérés que comme des ménétriers de talent[2], Mersenne accorde déjà au violon

1 *Trauer-Ode* (B. G. XIII[3], p. 32).

2 Séré de Rieux (poème cité p. 5), nomme encore le violon « un instrument fécond, trop longtemps avili ».

la primauté pour son charme, « car ceux qui en jouent parfaitement, comme les sieurs Bocan[1] et Lazarin[2], et plusieurs autres, l'adoucissent tant qu'ils veulent et le rendent inimitable, par de certains tremblements qui ravissent l'esprit »[3].

Pour Bach, le violon solo est une voix de tendresse et de lumière. Il le fait rayonner avec une ampleur vaporeuse et étincelante, pleine de caresses et d'éblouissements. Quand il veut apaiser l'âme, la pénétrer de délices, pour lui en laisser pressentir de plus rares, l'enivrante cantilène tournoie. Les paroles de consolation s'épanouissent dans cette efflorescence des tons, qui guérit le cœur en prenant les sens, et les phrases d'accueil ou de louange en reçoivent une auréole de grâce et de gloire.

L'instrument est si maniable et si généreux, que Bach peut dire tout son rêve, dans les harangues suaves et dans les prières scintillantes que le violon déroule, soit qu'il concerte seul avec le chant de la basse continue, soit qu'il tienne le premier rang au milieu de l'orchestre.

Le *Benedictus* de la *Messe en si mineur*[4] et le *Halleluja* de la cantate pour l'élection du conseil de Leipzig (1731)[5] sont accompagnés par le violon solo. Il paraît aussi dans l'air d'alto de la cantate *Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren*[6], et dans l'air de soprano de la cantate *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm*[7]. Dans l'*Oratorio de Noël*, il se déploie dans l'air d'alto : « Mon cœur, enferme cette merveille bénie, garde-la fermement dans ta foi »[8], et il environne d'une lueur douce le trio où le soprano et le

1 Sur Jacques Cordier, dit Bocan, voir le travail de M. Ecorcheville : *Vingt suites d'orchestre du XVIIe s. français* (1906), p. 12.

2 Lazarin est cité dans l'ouvrage de M. Michel Brenet *Les Concert en France sous l'ancien régime* (Fischbacher, 1900) p. 57 et p. 59. Il mourut en 1653.

3 *Harmonie universelle, Traité des Instruments à cordes*, p. 11 (1636).

4 B. G. VI, p. 288.

5 Cantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (B. G. 29, V[1], p. 301).

6 B. G. 137 (XXVIII, p. 186).

7 B. G. 171 (XXXV, p. 24). Cet air est une adaptation de l'air de Pallas dans le *Dramma per Musica* « *Der zufriedengestellte Aeolus* » (1725). B. G. XI[2], p. 189.

8 B. G. V[2], p. 120.

ténor appellent en soupirant la venue du Messie consolateur, et où l'alto leur répond: «Il est ici déjà»[1].

Ce dernier solo abonde en grands arpèges au rythme égal, et en vastes motifs consonnants. La continuité enlaçante, le calme de ces longues vocalises entourent d'une atmosphère de paix l'anxiété interrogeante du ténor et du soprano. Quelques notes seulement sont communes au discours du violon et à celui des voix inquiètes. Mais la persistance aisée des phrases instrumentales, leur ample harmonie, qui donne à la composition comme un ciel d'or mat, font penser aux paroles que chantera l'alto : « Cessez de vous plaindre, en vérité le consolateur est déjà là».

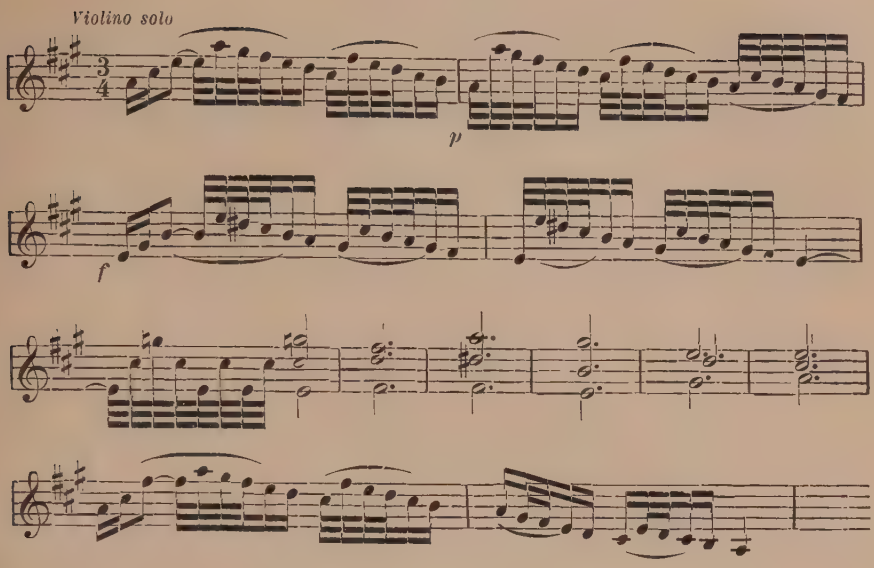
Le solo de violon joint à l'air de soprano de la cantate *Gott, man lobet dich in der Stille*[2] est d'une sérénité plus limpide encore. Tandis que le mode mineur laissait un voile de mélancolie au solo de l'*Oratorio de Noël* que je viens de citer, la tonalité de celui-ci est claire, et il s'écoule avec une abondance souriante, en prélude à ces paroles : «Le salut et la bénédiction demeureront sur nos magistrats».

Dans la cantate *Wahrlich, ich sage euch*, l'expansion de la félicité intérieure de l'âme confiante en Dieu, déborde dans un merveilleux chant de violon, au thème simple et aérien, qui flotte comme une buée parfumée, dans la splendeur d'un matin tiède. Ces arabesques mêlées d'arpèges contemplatifs annoncent la miséricorde prochaine, la grâce déjà ressentie, aussitôt qu'implorée. L'idée est revêtue d'ailleurs ici d'une image charmante, que la musique exprime entièrement, par un échange de délices : «J'aime pourtant à cueillir les roses, encore que les épines me piquent, car je suis bien certain que ma prière va au cœur de Dieu, puisque sa parole me le promet»[3].

[1] B. G. V², p. 198.

[2] B. G. 120 (XXIV, p. 276). Dans cet air, Bach emploie le *Cantabile, ma un poco Adagio*, de la sixième sonate pour clavecin et violon (B. G. IX 1, p. 252).

[3] B. G. 86 (XX 1, p. 124). Cf. l'accompagnement des violons dans un air de Zachow (éd. cit., p. 16).



C'est dans la même lumière embaumée que se meut, d'un vol égal et modéré, l'accompagnement de violon qui enveloppe le duo de Diane et d'Endymion, dans la cantate faite pour l'anniversaire de Christian, duc de Saxe-Weissenfels. « Enchantez-nous, rayons de joie, parez le ciel de diamants. Prince Christian, jouis des plus douces roses, libre de toute peine »[1].

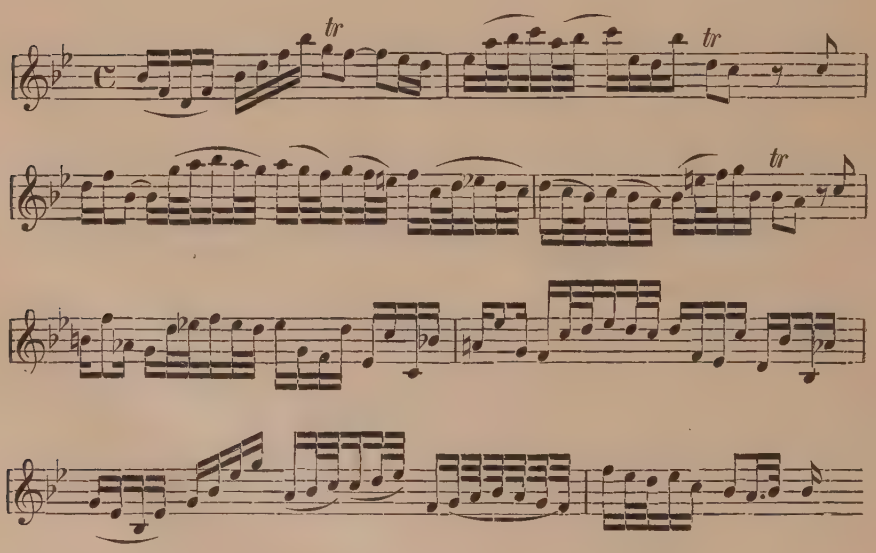
Bach écrit aussi un solo de violon, avec l'air de ténor de la cantate *Wohl dem, der sich auf seinen Gott:* «Dieu est mon ami, à quoi sert la rage de mes ennemis? Au milieu de l'envie et de la haine je reste consolé »[2]. Enfin, cette expression de la joie, fondée sur la confiance en Dieu, se manifeste encore de même, dans la cantate *Erfreute Zeit im neuen Bunde,* où le violon solo, soutenu du quatuor, des cors et des hautbois, enguirlande l'air d'alto: «Heureux temps de l'alliance nouvelle où notre foi possède Jésus »[3].

Il y a une parenté de sentiment évidente, entre cet air et l'air de basse de la cantate *Liebster Jesu, mein Ver-*

B. G. XXIX, p. 22.
[2] B. G. 139 (XXVIII, p. 234).
[3] B. G. 83 (XX[1], p. 53).

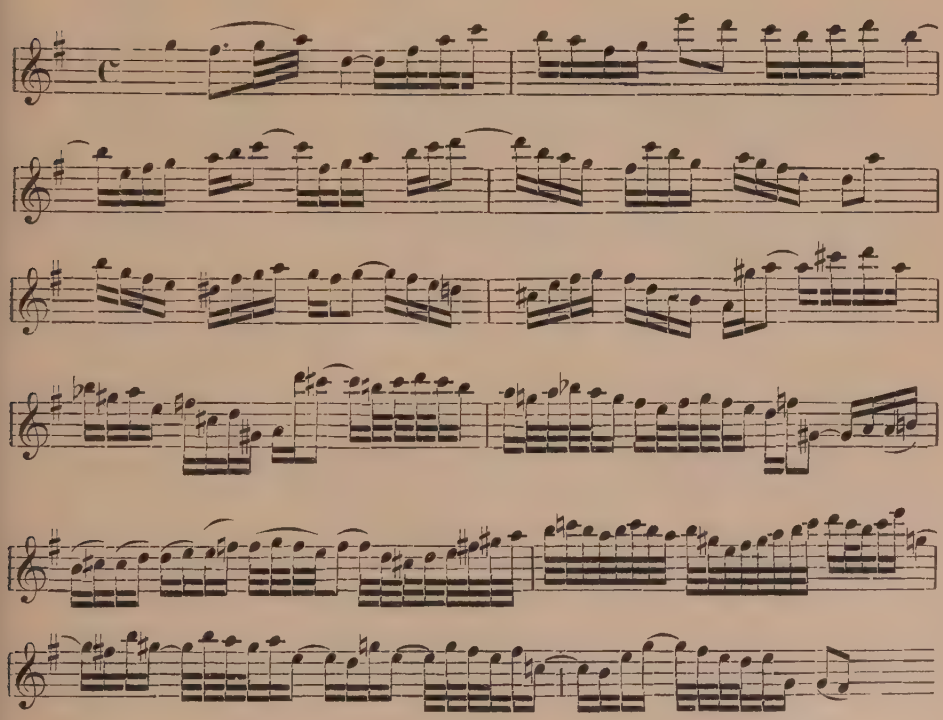
langen[1]. Ici, à la vérité, c'est Jésus qui parle lui-même: »Dans la demeure de mon père, l'âme attristée me rencontre. Tu peux sûrement me trouver là et unir ton cœur avec moi, car c'est aussi ma demeure.» A ces paroles, le violon solo joint ses grandes nappes de clarté, à peine assombries par un chromatisme discret qui rappelle, en même temps que la voix y fait allusion, les angoisses errantes de l'âme, à la recherche de Jésus.

Nous pouvons placer dans la même catégorie le commentaire du violon, dans l'air d'alto de la cantate *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*[2]. «Je veux aller vers le ciel..... Ma demeure n'est pas ici, où je ne vis jamais en paix.» Les élans du violon, ses palpitations, interprètent, comme dans un battement d'ailes, la première partie de l'air. Dans la seconde, il balance de grands arpèges unis, comme pour opposer le calme du repos éternel à l'agitation de la vie. Voici l'introduction, qui expose tous les éléments du développement instrumental associé à la voix, dans le cours de cet air.



1 B G. 32 (VII, p. 61).
2 B. G. 146 (XXX, p. 160).

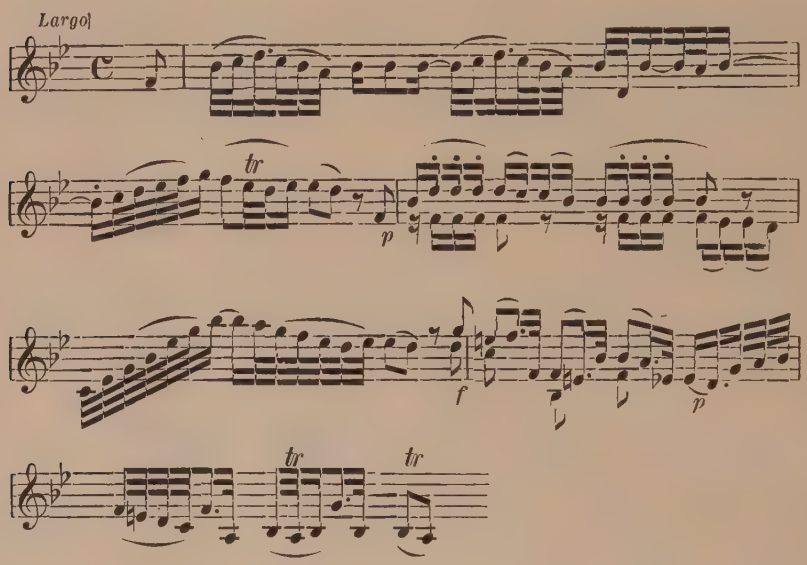
L'effusion lyrique est plus enthousiaste encore, dans le solo de violon qui plane au-dessus de l'air de basse avec choral de la cantate *Der Friede sei mit dir*[1]. Le sujet est le même : « Monde, adieu ! Je suis las de toi, les demeures de la Jérusalem céleste m'attirent..... C'est là que j'ai plaisir d'habiter, orné des magnifiques couronnes du ciel ». Le prélude n'est qu'une longue tirade extatique, une musique délirante, où les visions du ciel s'élèvent, plus flamboyantes encore, et plus animées, mélangées qu'elles sont aux souvenirs de la terre, évoqués par un motif rugueux et retombant, et par une phrase au rythme alourdi. Tout le contenu de l'air se trouve déjà dans ces quelques mesures, faciles à interpréter en recourant aux analyses que nous avons faites dans les chapitres précédents[2].



[1] B. G. 158 (XXXII, p. 144).

[2] Voyez les exemples du motif rythmique de l'accablement, page 96.

Le solo de violon associé à l'air de ténor de la cantate *In allen meinen Thaten* exprime, comme d'autres solos désignés plus haut, le rayonnement de la grâce de Dieu, qui protège contre tout dommage. On y trouve une ressource particulière de virtuosité, l'emploi de la double corde qui ajoute, ici, aussi bien à la sonorité qu'à l'expression. En voici le début [1] :



Schütz se sert déjà de la double corde, dans la deuxième partie des *Symphoniæ sacræ* (1647) [2]. Il recommande, dans sa préface, de ne point se risquer à jouer en public ces accompagnements inaccoutumés et difficiles, sans les avoir étudiés [3]. Nous aurons d'ailleurs à revenir sur la pratique de ce procédé au XVIIe siècle, quand nous parlerons de la musique de chambre de Bach.

Après tous ces solos où la joie et la magnificence s'étalent, nous devons citer le solo joint au solo de basse de la cantate *Meine Seufzer, meine Thränen* [4]. Le thème en

[1] B. G. 97 (XXII, p. 213).
[2] Dans la 27e *Symphonia* (*Freuet euch*).
[3] Vol. VII de l'éd. Spitta.
[4] B. G. 13 (II, p. 93).

a déjà été signalé plus haut[1]. Il ne nous reste qu'à rappeler ici avec quelle vérité la voix du violon sait gémir et larmoyer.

Avec ces qualités d'expression, avec ce jeu flexible que l'archet peut « adoucir, détacher ou traîner », dit Mattheson[2], le violon possédait encore, pour les musiciens du XVIIe siècle, un autre avantage. Moins précieux sans doute, surtout à notre point de vue moderne, ce don était cependant estimé par les anciens maîtres, et Bach n'en a pas entièrement dédaigné les effets. Je veux parler de cette propriété que l'on reconnaissait au violon de pouvoir imiter des sons de toute espèce. Mersenne considérait cela avec admiration. Il écrit : « Or le violon a cela par dessus les autres instruments qu'outre plusieurs chants des animaux, tant volatiles que terrestres, il imite et contrefait toutes sortes d'instruments, comme les voix, les orgues, la vielle, la cornemuse, le fifre, etc., de sorte qu'il peut apporter de la tristesse, comme fait le luth, et animer comme la trompette, et que ceux qui le savent toucher en perfection peuvent représenter tout ce qui leur tombe dans l'imagination »[3]. Le *Capriccio stravagante* de Carlo Farina nous montre, en 1627, à peu près à l'époque où Mersenne composait son *Harmonie universelle*, l'usage de ces merveilles. L'auteur nous y fait entendre le chien, le chat, la trompette, la guitare, le tambour, etc.[4]. Johann Heinrich Schmelzer, un peu plus tard, se plaît à reproduire, avec deux violons et une basse, le nasillement des cornemuses polonaises[5]. Dans ses œuvres de violon, Johann Jakob Walther fait babiller les oiseaux, chanter le coucou, arpéger le luth, etc.[6]. Enfin, on rencontre, dans le *Quatrième Livre de Sonates* de François Duval, une variation « dans le goût de la trompette » (1708)[7].

Bach n'a pas abusé de cette richesse illusoire. Il écrit

[1] Voyez le chapitre précédent.

[2] *Das neu eröffnete Orchestre*, 1713, p. 280.

[3] *Harmonie universelle.* Traité des instruments à cordes, p. 183.

[4] Voyez W. J. von Wasielewski. *Die Violine und ihre Meister*, p. 58.

[5] Recueil manuscrit de la Bibliothèque nationale. Inv. V^m7 1099, n° 10.

[6] *Scherzi da Violino solo* (1676) et *Hortulus chelicus* (1694).

[7] Dans la huitième sonate (p. 33).

cependant assez volontiers des accompagnements de violon en motifs de fanfare, dans les airs où il est question de combats, de héros, de puissance victorieuse. Ainsi, dans l'air de basse de la cantate *Selig ist der Mann*, les violons font un tumulte de bataille, tandis que le chanteur dit: « Oui, je puis battre les ennemis »[1]. Ils amplifient une vocalise de trompette, au moment où la basse se prépare à annoncer: « Voici que vient le héros des héros », dans la cantate *Gott fähret auf mit Jauchzen*[2]. Pendant l'air de basse avec choral de la cantate *Ein' feste Burg*, les violons et l'alto, à l'unisson, ne cessent de s'agiter, dans un violent cliquetis où semblent retentir des clameurs cuivrées[3]. « Tout ce qui est né de Dieu est élu pour la victoire ». Telles sont les paroles de cet air, dans lequel résonne ce que les contemporains de la jeunesse de Bach appelaient, sans hésiter, un « bruit de guerre ». Ce sont des dessins de même structure et de même rythme qui se trouvent dans un épisode de la sonate pour violon de Westhoff, que Louis XIV nomma *La Guerre*, dès qu'il l'eut entendu jouer par l'auteur, vers la fin de l'année 1682[4]. On peut signaler aussi, d'ailleurs, des imitations de la trompette dans les parties de violon d'œuvres chantées, ainsi dans le motet *Es erhub sich ein Streit*, et dans le motet *Resonent organa* de Tobias Zeutschner (1615-1675)[5].

Le groupe d'instruments à cordes que nous étudierons après le violon comprend les différentes sortes de violes. Elles se divisent en deux classes principales. Dans la première figurent la *Viola da Braccio* et ses variétés. La seconde est formée par la *Viola da Gamba* et ses diverses espèces.

L'alto dont nous faisons usage dans le quatuor, est la seule des « violes de bras » qui ait subsisté. Bach se sert de la viole en solo dans la cantate *Wo soll ich fliehen hin*, pour accompagner l'air de ténor: « Écoule-toi généreusement,

[1] B. G. 57 (XII², p. 119).
[2] B. G. 43 (X, p. 114).
[3] B. G. 80 (XVIII, p. 351).
[4] *Mercure galant*, décembre 1682, p. 386.
[5] *Musicalische Kirchen- und Haus-Freude*, Leipzig, 1661, n° VI et n° IX.

source divine»[1]. Il emploie deux violes dans le duo d'Hercule et de la Vertu, dans la cantate profane *Hercules auf dem Scheidewege* (1733): «Je suis à toi»[2]. Dans la cantate *Herr Gott, dich loben wir*, paraît la *Violetta*, dans l'air de ténor: «Jésus aimé»[3]. On voit ainsi que, pour Bach, ces instruments avaient un caractère de tendresse bien déterminé. Ses contemporains jugeaient de même. Mattheson considère, d'une part, le rôle harmonique des violes, qui donnent la plénitude au concert, dont elles sont «un des éléments les plus nécessaires», d'autre part, il en loue la sonorité profonde, prise en elle-même qui, lorsqu'on les joue à l'unisson, a quelque chose «d'étrange et de charmant»[4]. Bach les utilise, ainsi confondues, dans la cantate *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*. Quatre violes unies accompagnent l'air de soprano: «Le trésor de mon âme est la parole de Dieu»[5]. Mais il y ajoute encore des flûtes, jouées à l'octave. Dans un assez grand nombre de cantates, il les associe avec les violons, leur faisant exécuter la même partie. Le timbre généreux, à la fois sombre et pénétrant, de ce mélange d'orchestre, est d'un effet mystérieux et fort émouvant. Bach l'emploie dans l'air de ténor avec choral de la cantate *Ich steh' mit einem Fuss im Grabe*: «J'ai déjà un pied dans la tombe, bientôt mon corps malade y va rouler»[6]. Voici le prélude, où sont réunis les thèmes principaux de cet air: la tenue qui correspond aux premiers mots *ich steh'* (je me tiens), les motifs de la chute, et le dessin chromatique descendant qui exprime la douleur et la faiblesse[7].

[1] B. G. 5 (I, p. 137).

[2] B. G. XXXIV, p. 157.

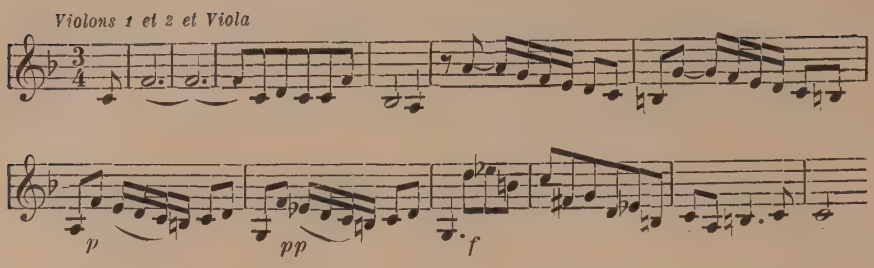
[3] B. G. 16 (II, p. 193). Le même instrument est employé dans l'accompagnement, mais seulement comme partie harmonique, dans le récit de ténor de la cantate *Ich lasse dich nicht* (B. G. 157).

[4] *Das neu eröffnete Orchestre*, Hambourg, 1713, p. 283.

[5] B. G. 18 (II, p. 248).

[6] B. G. 156 (XXXII, p. 101).

[7] Ce motif a été indiqué déjà, avec le texte, à la page 69.



Les mêmes instruments accompagnent la troisième strophe du cantique de Ringwaldt (1530—1598) : « Seigneur Jésus-Christ, je sais bien que je dois mourir un jour », dans la cantate *Wo gehest du hin?*[1] Cet ensemble des violons et des altos est encore employé dans l'air de basse de la cantate *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe*[2]. Spitta qui admire avec raison cet air comme une œuvre de haute valeur, fait remarquer aussi l'intérêt symbolique de la ritournelle, où sont annoncées, par deux motifs de coupe différente, les idées principales que cet air contient, d'un côté les bénédictions de la grâce divine, de l'autre l'empressement de la foi qui s'en empare[3].

Dans le premier air de la cantate *Ein ungefärbt Gemüthe*, Bach donne, par l'usage des mêmes ressources, une teinte calme et voilée à l'accompagnement. Toute cette composition gravite ainsi dans une atmosphère de simplicité un peu grise, à la vérité, mais dont on ressent bientôt le charme discret, fait d'uniforme douceur et de bonhomie[4]. Nous rencontrons encore les altos joints aux violons, dans le choral chanté par les ténors, au milieu de la cantate *Wachet auf*. Ici, l'orchestre n'a pas cette poésie de crépuscule qui se dégage de l'air tout uni que je viens de citer. Bien que plus animé, il paraît cependant plus sombre tout d'abord. Le texte parle d'éveil et de lumière, mais la musique semble l'entourer, au début, d'un décor de nuit, où le chant des veilleurs trouble à peine, malgré l'écho des hautes murailles, le sommeil de la ville

[1] B. G. 166 (XXXIII, p. 113).
[2] B. G 174 (XXXV, p. 152).
[3] *Johann Sebastian Bach* (II, p. 275).
[4] B. G. 24 (V[1], p. 127).

endormie[1]. Les instruments n'y dépeignent que peu à peu, par des rythmes plus vifs, et par la progression montante des motifs, la joie du cortège qui se dirige, à la suite de Jésus, vers la salle du festin[2].

Quelquefois, Bach ne joint les altos aux violons que pour renforcer le son de ces derniers. Nous avons déjà signalé des exemples de ce procédé, dans les airs de tumulte ou de bataille[3]. Il nous suffira de citer ici, pour compléter cette énumération, les airs de basse de la cantate *Nun komm, der Heiden Heiland* (deuxième composition) et de la cantate *Jesus schläft, was soll ich hoffen.* Dans le premier, les paroles font allusion aux combats et à la victoire du Christ, «héros puissant»[4]. Dans le second, l'orchestre représente les flots déchaînés[5]. La basse continue joue à l'octave grave des violons et de l'alto, dans ces deux airs. Ce procédé est employé aussi par Reinhard Keiser dans ses opéras[6].

Bach se sert dans plusieurs de ses œuvres de la *Viola d'amore.* Cet instrument était tendu de quatre cordes d'acier ou de laiton, et d'une corde ordinaire. Johann Mattheson constate que le son en est argentin et extrêmement agréable, et convient aux sujets tendres et languissants[7]. Les airs où Bach en fait usage peuvent être rangés dans l'une ou dans l'autre de ces catégories expressives. Ainsi nous rencontrons deux violes d'amour dans l'*arioso* de la *Johannes-Passion*: «Considère, ô mon âme, avec une douloureuse joie..... que ton plus grand bien vient des souffrances de Jésus». Le même accompagnement figure dans l'air suivant[8]. Dans la cantate pour l'anniversaire d'un professeur, *Schwingt freudig euch empor*, la viole d'amour est jointe à un air délicat où

[1] Remarquons ici, dans les premières note de la basse, le motif rythmique du sommeil.

[2] B. G. 140 (XXVIII, p. 274).

[3] Voyez page 187

[4] B. G. 62 (XVI, p. 45).

[5] B. G. 81 (XX[1], p. 16).

[6] Les exemples en sont très fréquents. Citons ici l'air de la scène V du troisième acte de *Croesus*, et l'air de l'*Inganno fedele «Se vivo in tante pene»*.

[7] *Das neu eröffnete Orchester*, p. 282.

[8] B. G. XII[1], p. 55 et p. 57.

il est parlé de voix faibles et étouffées[1]. Elle paraît encore dans le charmant air de ténor du *Dramma per Musica* exécuté pour la fête d'August Friedrich Müller, le 3 août 1725. Le texte y célèbre la douceur de l'ombre fraîche[2].

La *Viola da Gamba* concerte dans cet air avec la *Viola d'amore*. C'est encore un de ces instruments doux et délectables que l'on goûtait beaucoup autrefois. Mattheson l'appelle «la murmurante viole de gambe» et il en loue la beauté frêle[3]. Déjà en 1623, Heinrich Schütz avait imaginé de faire entendre quatre violes de gambe, en même temps que le récit de l'évangéliste, dans son *Historia der Auferstehung*, pour ajouter la merveille sensible de ces accords inouis à la merveille du discours sacré[4]. Augustin Pfleger brode de *viola da gamba*, comme d'un filigrane de vermeil assez gauchement disposé, l'ode adressée au duc Christian-Albrecht de Schleswig-Holstein, lors de l'inauguration de l'Académie de Kiel (1665)[5]. Dans l'*Anakreontisches Ehr- und Freudenlied*, dédié à Conrad Meckbach, bourgmestre et syndic de Mühlhausen en Thuringe, le 9 janvier 1682, Johann Georg Ahle prépare à l'air de soprano par un prélude contemplatif où se confondent les rythmes parallèles de deux violes de gambe, dont l'harmonie flotte ensuite au-dessous de ces paroles: «Chères, aimables muses de l'Unstrut....., en l'honneur de qui voulez-vous vous faire entendre, qui voulez-vous célébrer par vos chants et par vos sons?» .....etc.[6].

Dans un air de la *Trauer-Ode* où Gottsched évoque

[1] B. G. XXXIV, p. 90. Le même air, commençant par les mêmes paroles, se retrouve dans la cantate *Schwingt freudig empor* (B. G. 36). Mais ici, la viole est remplacée par le violon solo avec sourdine (*gedämpft*), dont l'emploi forme ici une allusion directe au texte: « *Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen wird Gottes Majestät verehrt* ». Bach utilise dans plusieurs autres cantates la sonorité mystérieuse du violon avec sourdine. Signalons ici les cantates *Allein zu dir* (B. G. 33) et *O ewiges Feuer* (B. G. 34).

[2] B. G. XI², p. 181.

[3] *Das neu eröffnete Orchester*, p. 284.

[4] *Sämmtliche Werke*, vol. I.

[5] *Odae concertantes*, publiées à la suite de la relation des fêtes célébrées à Kiel en octobre 1665 (*Visio jovialis*, etc. 1666).

[6] Rappelons ici que «Herr Friedemann Meckbach, *J. U.* Doctor in Mühlhausen» fut, en 1710, le parrain de Friedemann Bach, fils aîné de Jean-Sébastien Bach, alors à Weimar (Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 354).

l'image de «l'éternel palais de saphir» qui attire les regards de Christiane-Eberhardine, Bach fait rayonner doucement cette voix lumineuse[1]. Elle chante encore dans un air de la *Matthäus-Passion* : «Viens, douce croix». Cet air provient de la cantate funèbre de Léopold d'Anhalt-Cöthen. Le poète y promet au prince «une douce sépulture», dans le cœur de ceux qui l'ont aimé[2]. Vers la fin de la *Johannes-Passion*, la *viola da gamba* parle avec une mélancolie déjà pleine d'espoir, dans l'air d'alto : «Tout est consommé»[3]. C'est le même sentiment, mêlé de tristesse et de sérénité, qui règne dans l'air de la cantate *Gottes Zeit* : «Je remets mon esprit entre tes mains»[4]. Les violes de gambe y accompagnent de motifs aériens et susurrants, la mélodie du choral : «En paix et avec joie je m'en vais là-bas, selon la volonté de Dieu». Avec les flûtes, les violes de gambe paraissent aussi dans la *sonatina* qui sert de prélude à cette cantate[5]. Elles y procèdent en grandes suites consonnantes, paisiblement et tendrement, avec une certaine langueur plus voisine de la béatitude qui repose, que de la faiblesse inactive, et leur chant a une étrange puissance d'attrait. Doni écrit quelque part que les violes de gambe «conviennent aux choses graves, posées et tristes»[6]. Certes, cette introduction est lente et recueillie, et déjà comme ensommeillée par l'approche de la mort. Mais la phrase de Doni ne s'applique pas exactement à cette courte symphonie, qui n'est point triste, encore que grave. Les rythmes de la joie en allègent la démarche, dans la partie des flûtes surtout, et ils se balancent aussi dans le chœur des violes presque nonchalantes. On dirait que, songeant aux délices de «l'heure de Dieu», Bach, pour nous les annoncer, s'est inspiré de cette page où Heinrich Suso, l'amant de la «Sagesse éternelle», glorifie son amante : «Une seule parole qui sort de ses lèvres douces surpasse en

[1] B. G. XIII[3], p. 55.
[2] B. G. IV, p. 216.
[3] B. G. XII[1], p. 104.
[4] B. G. 106 (XXIII, p. 166).
[5] B. G. 106 (XXIII, p. 149).
[6] Voyez au tome second des œuvres de Doni, éditées par Gori (1763), le *Trattato della musica scenica* (1re partie, chapitre 25, p. 92).

harmonie le chant des anges, le son des luths et des violes célestes ».

Bach, qui laisse si complaisamment chanter les violes, se sert en général du violoncelle pour dérouler de vastes motifs un peu rapides, où la sonorité expressive de l'instrument n'a point le temps de s'étaler, mais dont la continuité produit, bien souvent, des impressions assez rares. Ces traits unis jetés en tous sens, dessinés sans arrêt, finissent par former, dans l'esprit, l'image d'un réseau de fils entrecroisés, où les mélodies accompagnées se trouvent enserrées et captives. Quelquefois, d'ailleurs, cette image correspond exactement à l'idée du texte, ou en sort assez directement. Ainsi Bach enlace d'une arabesque de violoncelle le chœur de la cantate *Gott ist mein König* (1708) où l'on demande au Seigneur de ne point livrer ses tourterelles à l'ennemi[1]. Il complète ici la comparaison indiquée, et décrit les rets étroitement tramés de l'oiseleur. Dans l'air de basse de la cantate *Bereitet die Wege*, le violoncelle noue des arpèges obstinés autour du chant, pour dépeindre l'enfant de la colère pris dans les filets de Satan[2]. Remarquons enfin que des motifs analogues sont joués par le violoncelle dans le chœur de la *Johannes-Passion* où il est question de la robe de Jésus, robe tissée d'une seule pièce, en mailles indivisibles[3]. La précision un peu rude de l'instrument rend, dans ces trois exemples, la figure des motifs très distincte[4]. Dans la cantate *Nur Jedem das Seine*, c'est encore aux qualités purement extérieures du violoncelle que Bach a recours, quand il fait produire, par deux de ces instruments, une sorte de frémissement métallique, en accompagnement à l'air de basse : « O Jésus, fais que mon cœur soit l'argent dont je te paie »[5].

[1] B. G. 71 (XVIII, p. 24).

[2] B. G. 132 (XXVIII, p. 43).

[3] B. G. XII[1], p. 96.

[4] Mattheson le recommande, pour la netteté du son dans les passages vifs (*op. cit.*, p. 285).

[5] B. G. 163 (XXXIII, p. 54). Le violon exécute des passages analogues, dans l'air de basse de la *Matthäus-Passion*, où les paroles font allusion à l'argent que Judas rejeta dans le temple (B. G. IV, p. 177)

L'usage du violoncelle est, pour ainsi dire, plus moderne, dans l'air d'alto de la cantate *Wachet, betet*. Il y déploie de longs traits unis et tristes, où s'épanche la mélancolie de l'âme retenue en ce monde, comme les Israélites dans la terre d'Egypte[1]. Dans l'air de ténor de la cantate *Jesu, nun sei gepreiset*[2], le *violoncello piccolo* environne la voix de draperies harmonieuses. Le même instrument, diminutif du violoncelle ordinaire[3], répand une lumière pénétrante dans l'accompagnement du choral chanté par le soprano, dans la cantate *Bleib' bei uns*[4]. Il a plus d'ampleur dans l'air de ténor de la cantate *Sie werden euch in den Bann thun* (deuxième composition)[5].

Dans l'air de soprano de la cantate *Also hat Gott die Welt geliebt*[6], et dans l'air de soprano de la cantate *Ich geh' und suche mit Verlangen*[7], il semble que Bach ait voulu tirer parti de la sonorité claire et un peu mordante du *violoncello piccolo*, pour donner à l'orchestration une saveur particulière, où l'on goûte l'âpreté délicieuse d'un fruit printanier. Cette même verdeur, la verdeur suave d'une voix jeune, fait le charme des simples vocalises que le *violoncello piccolo* fredonne, comme un chant de berger, dans l'air de ténor de la cantate *Er rufet seinen Schafen mit Namen*: «Il me semble que je te vois venir..... tu dois être le vrai pasteur, je reconnais ta voix ravissante, pleine d'amour et de douceur»[8]. Le *violoncello piccolo* figure aussi dans le choral varié de la cantate *Schmücke dich, o liebe Seele*[9], où le poète exprime les désirs de l'âme avide de prendre part au «banquet sacré» et de s'unir avec Dieu.

Si nous considérons maintenant le plus grave des

[1] B. G. 70 (XVI, p. 345).
[2] B. G. 41 (X, p. 53).
[3] Il était accordé à l'octave grave du violon.
[4] B. G. 6 (I, p. 168).
[5] B. G. 183 (XXXVII, p. 62).
[6] B. G. 68 (XVI, p. 258).
[7] B. G. 49 (X, p. 322).
[8] B. G. 175 (XXXV, p. 166).
[9] B. G. 180 (XXXV, p. 311).

instruments à cordes, le *violone*[1], nous voyons aussi que Bach a souvent été guidé, dans l'usage qu'il en a fait, par la volonté de le rendre significatif. Il y trouve d'abord, pour l'orchestre et pour le chœur, le même appui que dans les basses de l'orgue, dont il aimait la fermeté profonde qui, dit-il lui-même, «donne à tout l'ensemble la meilleure gravité»[2]. La solidité bien assise du concert en dépend. Aussi n'est-ce jamais sans intention qu'il se prive de cette base massive sur laquelle il édifie d'habitude. Veut-il exprimer une idée d'instabilité, il en diminue la sonorité puissante et égale. Dans la cantate *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, l'air où l'alto parle de sa détresse chancelante est accompagné d'arpèges à la basse continue, et pour que ce piédestal mouvant paraisse moins résistant encore, le *violone* joue *pizzicato*, et l'orgue *staccato*[3]. Même ce médiocre soutien disparaît dans l'air de soprano de la cantate *Herr, gehe nicht in's Gericht*, et l'alto seul y fait la basse[4]. L'alto et le violon suffisent de même, dans l'air de la cantate *Vergnügte Ruh'*, et ils associent des motifs entrecoupés à la voix qui se lamente[5].

Dans d'autres cas, le compositeur laisse de côté la lourde basse, pour que le coloris de la composition s'éclaircisse. Ainsi, dans la cantate *Es ist ein trotzig und verzagt Ding*, il fait jouer la partie de basse par l'alto, quand le soprano demande que l'éclat du jour se voile. De cette manière, la première phrase du chant est accompagnée d'un orchestre lumineux, qui bientôt s'assombrira, puis rayonnera de nouveau[6]. L'air de soprano de la cantate *Lobet Gott in seinen Reichen*[7], est d'une transparence merveilleuse, dans l'accord cristallin des flûtes et des hautbois que, seuls, les

[1] Le *violone* avait généralement six cordes, le *contre-sol*, l'*ut*, le *fa*, le *la* le *ré*, le *sol* (Daniel Speer, *Grundrichtiger ... Unterricht der musicalischen Kunst*, 1697, p. 206). Le *Violone grosso* descendait jusqu'à l'octave grave du *contre-ut*.

[2] Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 352.

[3] B. G. 33 (VII, p. 98).

[4] B. G. 105 (XXIII, p. 131). Voyez aussi à la page 169 de cette étude.

[5] B. G. 170 (XXXIII, p. 204).

[6] B. G. 176 (XXXV, p. 189).

[7] B. G. 11 (II, p. 35).

altos et les violons réunis soutiennent, tandis que la voix chante: «Jésus, je peux voir constamment les lueurs de ta grâce». L'air d'alto de la cantate *Schauet doch und sehet*, n'a pas d'autre basse que les *oboi da caccia*, qui exécutent, à l'unisson, une mélodie aux motifs simples et aux fioritures naïves, qui se poursuit, uniforme, comme une improvisation de berger. Le texte dit: «Jésus veut pourtant, même dans la punition, rester le soutien des âmes pieuses, il les assemble comme ses brebis.....»[1]. Les premiers et les seconds violons, joints à l'alto, et soutenus à l'octave inférieure par le clavecin[2], jouent la partie de basse de l'air d'alto de la cantate *Mein liebster Jesus ist verloren*. L'auteur inconnu des paroles y demande à Jésus de se laisser trouver: «Fais que mes péchés ne deviennent point d'épais nuages, derrière lesquels tu veuilles te cacher.....»[3]. Les motifs des instruments à cordes se déroulent en larges volutes, et le chant en est quelquefois environné, mais ce brouillard, bien que continu, reste léger.

Ces procédés d'instrumentation sont déjà employés par Keiser qui supprime volontiers la basse grave de l'orchestre pour obtenir des effets d'un pittoresque clair. Citons l'air d'Elmira, dans *Croesus*: «*Ihr stumme Fische*»[4], et, dans *Octavia*, l'air: «*Webet nicht zu laut*»[5].

Parfois au contraire, la basse à cordes, bien marquée, et avec toute sa profondeur, fournit à Bach des ressources de sonorité descriptive. Quand la basse chante, dans la cantate *Nun komm, der Heiden Heiland:* «Vois, je me tiens à la porte, et je frappe», le *violone* fait entendre, *senza l'arco*, des notes détachées qui se répètent, comme des coups frappés au portail[6]. Dans la cantate *Nimm, was dein*

1 B. G. 46 (X, p. 230).

2 Il y avait un clavecin à la tribune de l'orgue à l'église Saint-Thomas et à l'église Saint-Nicolas de Leipzig, où Bach faisait exécuter ses cantates. (Spitta *J. S. Bach*, II, p. 157). Bach accompagna lui-même sur le clavecin la *Trauer-Ode* (Spitta, *J. S. Bach*, II p. 447). L'usage de cet instrument à l'église était depuis longtemps accepté. Frescobaldi s'en servait déjà, Buxtehude aussi.

3 B. G. 154 (XXXII, p. 66).

4 Acte II, scène 5.

5 *Supplemente* à la publication de la *Händelgesellschaft*.

6 B. G. 61 (XVI, p. 15).

ist, le *continuo* imite et assombrit le bourdonnement discret du second violon et de l'alto, dans l'air : « Ne murmure pas, ô chrétien »[1]. J'ai déjà mentionné des airs ou des récitatifs où l'orchestre frémit tout entier : le *violone* en est alors la voix la plus grondante. Il en est de même quand tous les instruments à cordes jouent en octaves, dans les airs tumultueux, de grands motifs roulants. J'en ai indiqué déjà quelques-uns. Qu'il me suffise d'y ajouter, ici, les passages violents qui se trouvent dans l'air de ténor de la cantate *Schau', lieber Gott*[2].

* * *

Les instruments à vent montrent beaucoup moins de souplesse, de diversité expressive, que les instruments du quatuor à cordes. Dans un solo prolongé, ils ont une monotonie d'accent qui fatigue très vite. Certains compositeurs italiens du commencement du XVIIIe siècle les tenaient en si médiocre estime qu'ils ne s'en servaient presque jamais. L'opéra *Adelaïde* de Pietro Torri, qui cependant « durait plus de six heures », n'offrait aucune variété d'instrumentation, écrit un auditeur qui l'avait vu représenter à Munich en janvier 1723. « Les violons n'avaient pas le temps de regarder beaucoup autour d'eux pendant les airs », écrit-il plaisamment. Cette orchestration uniforme n'était modifiée que dans un seul air « que le fameux Schubauer accompagnait sur la flûte traversière »[3]. Scarlatti avait une telle aversion pour les instruments à vent qu'il ne consentit qu'avec peine à recevoir le flûtiste Quanz. Il jugeait que ces instruments jouaient tous faux[4].

Bach est loin de professer le même dédain. Il accepte volontiers les instruments à vent, et il en utilise les ressources

[1] B. G. 144 (XXX, p. 81).

[2] B. G. 153 (XXXII, p. 47).

[3] Mattheson, *Critica musica*, I, 254 (1722).

[4] F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (I, p. 228) Berlin, 1754.

avec une ingéniosité attentive. Nous reconnaissons aisément ici les mêmes correspondances, les mêmes groupements d'idées que nous avons déjà observés en étudiant la formation des motifs mélodiques et des motifs rythmiques. Le mécanisme des images est plus apparent, en effet, quand il se sert d'instruments de signification assez limitée, que quand il emploie les violons qui expriment chaque sentiment avec une richesse confuse et fougueuse. Il n'est point de sujet que ceux-ci ne passionnent, et dont ils ne tirent la quintessence lyrique. Mais, plus ils s'épanouissent dans la virtuosité qui leur est propre, et plus ils s'émancipent et délirent vaguement, en pleine beauté. Leur ivresse seule les fait comprendre, car ils parlent alors la langue de l'indicible, où se rejoignent les jubilations ardentes et les pleurs magnifiques. Les motifs déterminés les plus contradictoires s'y dissolvent ou s'y harmonisent, et l'on n'y reconnaît plus rien des textes, sinon qu'ils ont suscité un enthousiasme qui domine tout.

Les instruments à vent, au contraire, restent toujours précis, et d'une couleur bien définie. A chacun d'entre eux se rapportent des figures systématisées selon deux ordres de faits, objectifs ou subjectifs, mais dont la représentation est unique. Nous retrouverons ainsi des croisements de pensées semblables à ceux que nous avons déjà observés quand nous constations que Bach associait, à des thèmes descendants, les mots qui annoncent le repos ou la fatigue, la chute ou l'adoration. C'est ainsi que les flûtes signifient, par leur sonorité atténuée, la douceur délicate aussi bien que la faiblesse défaillante. Bach emploie, d'ailleurs, les deux variétés de flûtes, la flûte à bec et la flûte traversière, sans que se manifeste une différence expressive considérable entre ces deux sortes d'instruments. La flûte à bec, ou flûte douce, est la plus anciennement usitée dans l'orchestre. Mersenne dit que les flûtes douces «représentent le charme et la douceur des voix»[1]. Doni, influencé par le souvenir de l'antiquité, leur attribue un pouvoir pathétique supérieur à celui des cordes[2]. Pour Bach, les flûtes à bec s'appa-

[1] *Harmonie universelle*, l. 5 des Instruments, p. 237.
[2] Ouvrage cité, p. 91.

rentent merveilleusement aux cantilènes de la mort, aux airs dont les paroles annoncent l'évanouissement délicieux où l'âme s'affranchit. Deux flûtes à bec accompagnent, en motifs d'accord tendre et de rythme alangui, le chant de l'alto : « Viens, ô douce heure de la mort, où mon âme goûte le miel de la gueule du lion »[1].

Dans l'*Oratorio de Pâques*, les flûtes à bec murmurent sur des notes peu élevées, à l'octave des violons avec sourdine, quand le ténor chante la douceur de l'agonie du chrétien enveloppé dans le suaire de Jésus[2]. Ce sont aussi les flûtes à bec qui sont employées dans l'air de la cantate *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott* : « L'âme repose entre les mains de Jésus »[3]. Mais le caractère n'en est point funèbre, à proprement parler. Elles ne respirent que le calme, et célèbrent le bonheur de ne plus agir qu'en rêve. Elles chuchotent, pour ne point troubler ce grand sommeil, mais elles ne gémissent pas. Aussi peuvent-elles bercer la torpeur des troupeaux assoupis, sur lesquels veille, au pâturage, un berger dévoué. Dans la cantate profane *Was mir behagt*, elles tintent comme des clochettes lointaines, à peine agitées par des brebis paresseuses[4]. Le même caractère pastoral flotte, dans les ondulations des trois flûtes à bec, dont les accords accompagnent le récit de ténor et l'air d'alto de la cantate *Er rufet seinen Schafen mit Namen* : « Il appelle ses brebis par leur nom..... » et : « Viens, mène-moi, mon âme est impatiente des prairies vertes »[5].

La flûte traversière a le même coloris, au fond, avec plus de nuances, toutefois. Sa sérénité est moins impassible. Elle va d'une joie plus claire jusqu'à la douleur, avec plus d'accent dans le ton. Avec des motifs qui rappellent ceux de l'air de la cantate *Er rufet seinen Schafen mit Namen* que je viens de citer, elle figure, engageante et tranquille, dans le premier chœur de la cantate *Mit Fried' und Freud'*

[1] B. G. 161 (XXXIII, p. 3). L'auteur du texte, Salomon Franck, fait allusion par ces paroles à l'histoire biblique de Samson.

[2] B. G. XXI[3], p. 41.

[3] B. G. 127 (XXVI, p. 147).

[4] B. G. XXIX, p. 16.

[5] B. G. 175 (XXXV, p. 161).

ich fahr' dahin: «Avec paix et avec joie, je m'en vais»[1]. Dans le duo de la cantate *Erwünschtes Freudenlicht*, elle est champêtre aussi, comme la flûte à bec, encore que moins somnolente. Voilà pour ses ressemblances avec cette dernière. Ce qu'elle a de plus, c'est la rapidité des motifs, que Bach lui fait déverser en gouttelettes d'argent, c'est une tendresse plus flexible, et de l'élégance. Dans le premier air de la cantate *Süsser Trost*, elle s'écoule en vocalises agréables et souples[2]. Dans l'air de ténor de la cantate *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, elle rayonne en arpèges[3]. Ces deux airs parlent de consolation et de miséricorde. L'air de soprano de la *Matthäus-Passion*: «Par amour, mon Jésus veut mourir» est accompagné aussi de la flûte[4]. Dans le premier air d'alto de la même œuvre, les deux flûtes se répandent en cascades perlées, quand la voix chante: «Que les gouttes de mes larmes deviennent pour toi, ô Jésus, d'agréables parfums[5]». La flûte mêle des traits rapides et des plaintes expressives à l'air de ténor de la cantate *Ich armer Mensch:* «Aie pitié de moi, que les larmes t'attendrissent»[6]. La même fluidité se répand dans tout l'air de ténor de la cantate *Jesu, der du meine Seele*, où il est question du sang du Christ, qui a effacé la dette du pécheur[7].

Quelquefois, c'est la clarté élevée des sons de la flûte qui est significative. Dans le récit de soprano de la cantate *Das neu gebor'ne Kindelein*, quand le soprano dit que les anges chantent dans les airs, trois flûtes jouent et harmonisent la mélodie du choral de Cyriacus Schneegass, qu'on a déjà entendue dans le premier chœur[8].

Le compositeur peut trouver enfin, dans l'agilité de la flûte, un symbole pour la joie. Nous citerons ici l'air de

[1] B. G. 125 (XXVI, p. 85).
[2] B. G. 151 (XXXII, p. 3).
[3] B. G. 113 (XXIV, p. 69).
[4] B. G. IV, p. 194.
[5] B. G. IV, p. 30. Voir aussi le récitatif qui précède.
[6] B. G. 55 (XII², p. 81). On peut citer aussi l'air de soprano de la cantate *Wir müssen durch viel Trübsal* (B. G. 146) et l'air de soprano de la seconde partie de la *Johannes-Passion* (B. G. XII¹, p. 114), où la flûte exprime les larmes.
[7] B. G. 78 (XVIII, p. 275).
[8] B. G. 122 (XXVI, p. 33).

ténor de la deuxième partie de l'*Oratorio de Noël*[1], et l'air de ténor de la cantate *Schmücke dich, o liebe Seele*[2].

Dans la cantate *Ihr werdet weinen und heulen*, Bach se sert du *Flauto piccolo* dont les arpèges aigus se joignent, dans le chœur, aux thèmes de la «joie du monde». Dans le récit de basse qui sépare ce chœur en deux parties, la flûte fait au contraire entendre, à trois reprises, un court motif de lamentation[3].

Si nous voulons, d'après les observations qui précèdent, établir un jugement d'ensemble, et donner une appréciation générale du rôle des flûtes dans l'orchestre de Bach, nous reconnaîtrons que les caractères dominants de cet instrument sont la légèreté, une certaine froideur éthérée, quelque chose d'ailé et de flottant, où se décolore le reflet des sentiments humains, transposés dans le domaine du surnaturel. La musique en est liquide, aérienne, impondérable. Quelquefois elle semble pleine de fantômes lumineux. Nous avons cité plus haut le cantique des anges, que trois flûtes entonnent en accords. Remarquons encore que, dans l'air où le ténor s'adresse au «prince des Chérubins», la flûte plane au-dessus du chant, dans la cantate *Herr Gott, dich loben alle wir*[4]. Dans la cantate *Himmelskönig, sei willkommen,* sa clarté symbolise la miséricordieuse figure du Christ, dont les regards descendent sur ses fidèles, en rayons de grâce[5]. Elle précède la voix, comme une apparition, dans l'air de la *Johannes-Passion*: «Je te suis toujours avec joie, et ne t'abandonne point, ma clarté et ma vie»[6]. C'est encore une vision de Dieu que les flûtes font passer dans l'air d'alto de la cantate *Ihr, die ihr euch von Christo nennet:* «Ce n'est que par l'amour et par la pitié que nous devenons semblables à Dieu»[7].

Enfin, de même qu'elle évoque la lointaine et pure beauté du divin, la flûte transmet aussi les menaces du ciel,

[1] B. G. V², p. 62.
[2] B. G. 180 (XXXV, p. 306).
[3] B. G. 103 (XXIII, p. 69 et pages suivantes).
[4] B. G. 130 (XXVI, p. 263).
[5] B. G. 182 (XXXVII, p. 32. Voir aussi p. 51).
[6] B. G. XII¹, p. 25.
[7] B. G. 164 (XXXIII, p. 76).

et porte le souffle des malédictions. Il faut citer ici l'air de ténor de la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*, où la colère de Dieu est annoncée au pécheur que la longue patience du Seigneur abuse[1].

Les accompagnements de flûte sont d'ailleurs, chez Bach, d'un caractère nettement instrumental, et nécessitent même assez souvent un certain déploiement de virtuosité. Il y écrit volontiers, nous l'avons déjà dit, des traits rapides et des arpèges, et ne se contente pas d'un simple chant. Pour Mattheson, cependant, la «flûte d'Allemagne» était la voix de l'orchestre qui se rapprochait le plus d'une voix humaine bien formée et bien conduite. «Par conséquent, écrit-il, elle est hautement estimable, si elle est jouée avec jugement»[2]. Les exemples de Bach, que nous avons énumérés, nous montrent qu'il employait la flûte pour décrire, peut-être plus que pour toucher. Encore que ces descriptions d'objets extérieurs paraissent d'un sentiment bien déterminé, la flûte y contribue beaucoup moins par l'accent que par le coloris. Mersenne parle de la «douceur morne et sombre» de la flûte[3]. C'est trop limiter le pouvoir expressif de l'instrument, et nous savons que Bach lui a concédé une part de joie. Nous savons aussi que, par ses gémissements aigus, elle déchaîne dans l'imagination la terreur de l'ouragan prochain. Et si elle reste par excellence la pleureuse des tombeaux, la flûte douce surtout, il ne faut pas oublier qu'au milieu des larmes, elle annonce déjà l'indifférente béatitude des prédestinés[4].

Opposés aux flûtes pâles, les hautbois sont d'un ton chaud et intense. «Bien qu'ils semblent rudes, ils ont une gaieté naturelle qui les fait préférer», dit Mersenne[5]. Dans un autre chapitre, Mersenne dit encore que la musique des hautbois «est propre pour les grandes assemblées..... à raison du grand bruit qu'ils font..... car ils ont le son le

[1] B. G. 102 (XXIII, p. 61).

[2] *Das neu eröffnete Orchestre*, p. 270.

[3] *Harmonie universelle*, p. 237 du traité des instruments.

[4] Rappelons ici l'air précédemment cité de la *Trauer-Ode* (*Der Ewigkeit saphirnes Haus*) et la cantate *Gottes Zeit* (B. G. 106).

[5] *Harmonie universelle*, traité des instruments, p. 11

plus fort et le plus violent de tous les instruments, si l'on excepte la trompette»[1]. Cette sonorité flamboyante est mise à profit par Bach, surtout dans les airs où il réunit plusieurs parties de hautbois. Une telle orchestration se rencontre assez fréquemment, dans les airs où il veut déployer une harmonie somptueuse, sans avoir recours au fracas des trompettes. Trois hautbois accompagnent la basse, quand elle chante, dans la cantate *Was mir behagt:* «Un prince est, comme Pan, le Dieu bienfaisant de ses terres»[2]. La même richesse est jointe à l'air de ténor de la cantate *Gelobet sei'st du, Jesu Christ:* «Dieu, pour qui le globe est trop petit, Dieu que la terre ni le ciel ne peuvent contenir, veut demeurer dans la crèche étroite. Si cette lumière éternelle nous apparaît, alors Dieu ne nous haïra point, enfants de cette lumière»[3]. Bach assemble encore les trois hautbois, pour les chants d'actions de grâces solennelles et de souhaits que le soprano exprime, dans deux cantates du temps de Noël, la cantate du dimanche après la Nativité *Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende*[4] et la cantate pour la fête de la Circoncision *Jesu, nun sei gepreiset*[5]. La protection de Dieu[6], sa justice[7], sont aussi célébrées dans cette lumière vive. Mais, ici, comme dans d'autres occasions que j'ai signalées déjà, l'excès d'éclat devient menaçant. Dans l'air de basse de la cantate *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*, trois hautbois crépitent, en tourbillons embrasés, pour symboliser les flammes de la colère divine, prêtes à fondre sur nous[8]. Deux hautbois mêlent leur âpre tumulte à l'air terrible que la basse déclame, dans la cantate *Dazu ist erschienen der*

[1] *Harmonie universelle*, traité des instruments, p. 303.

[2] B. G. XXIX, p. 12. Le même air est employé dans la cantate *Also hat Gott* (B. G. 68), avec des paroles de sentiment analogue.

[3] B. G. 91 (XXII, p. 22).

[4] B. G. 28 (V[1], p. 247). Deux hautbois accompagnent aussi l'air d'actions de grâces, chanté par le ténor dans la cantate *Uns ist ein Kind geboren* (B. G. 142).

[5] B. G. 41 (X, p. 48).

[6] Cantate *Falsche Welt* (B. G. 52, XII[2], p. 44).

[7] Cantate *O Ewigkeit* (B. G. 20, II, p. 309).

[8] B. G. 101 (XXIII, p. 21).

Sohn Gottes[1]: «Serpent infernal, n'es-tu point dans l'effroi? Celui qui t'écrase victorieusement la tête, vient de naître». Dans la cantate *Herr Christ, ein'ge Gottes Sohn*, ils alternent avec les violons, augmentant, par ce contraste dans le coloris, le sentiment d'incertitude que l'opposition des motifs fait déjà naître, au commencement de l'air de basse: «Mes pas troublés chancellent, tantôt à droite, tantôt à gauche»[2].

Cet accord des hautbois a parfois une valeur uniquement pittoresque, ainsi dans l'air de la cantate *Ich bin ein guter Hirt*, où ils résonnent à deux parties, en musettes pastorales[3]. Dans certains cas aussi, les deux hautbois, auxquels peut se joindre une troisième voix de même espèce, la *taille* de hautbois, ne font que renforcer la sonorité des violons et de l'alto. Ce procédé donne au premier chœur de la cantate *Also hat Gott die Welt geliebt*[4] une teinte plus ardente. Bach orchestre de même le premier chœur de la cantate *Ärg're dich, o Seele, nicht*[5]. C'est un moyen employé fréquemment par les compositeurs de l'époque de Bach. Ils enrichissent ainsi le quatuor à cordes. En ne laissant jouer les hautbois que pendant les ritournelles et les interludes, ils obtiennent, en outre, des changements de sonorité, des nuances bien tranchées. Ce qui n'est qu'accompagnement s'efface, pour que les voix s'entendent mieux, et les violons, généralement peu nombreux[6], gagnent une vigueur pleine, quand les hautbois les doublent, dans les passages où l'orchestre joue seul. M. Wilhelm Kleefeld signale cette union des hautbois avec les violons, dans les opéras de Steffani (1695 et 1696), et dans *Adonis* de Keiser (1697)[7]. Citons aussi l'air *Ruhig sein*, de l'opéra *Octavia*, du même auteur (1705)[8].

[1] B. G. 40 (VII, p. 378).
[2] B. G. 96 (XXII, p. 180).
[3] B. G. 85 (XX 1, p. 110).
[4] B. G. 68 (XVI, p. 249).
[5] B. G. 186 (XXXVII, p. 121).
[6] Voyez Spitta (*J. S. Bach*, II, p. 75) et l'art. cité de M. Kleefeld.
[7] *Das Orchester der Hamburger Oper*, 1678-1738. *Sammelbände der I. M. G.* (I, 226).
[8] Édité par la *Händelgesellschaft. Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken* (VI).

Considéré comme instrument chanteur, le hautbois est le grand soliste pathétique de l'orchestre de Bach, dont le violon est le soliste lyrique par excellence. Dans l'air de soprano de la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, le hautbois annonce les plaintes de la voix, entretient avec elle un dialogue de soupirs et de sanglots[1]. Accompagné des instruments à cordes, il dit la douleur du sacrifice consommé, dans l'air de basse de la cantate *Sehet, wir geh'n hinauf*[2]. En motifs entrecoupés, il exprime déjà toute l'angoisse de l'âme chancelante, dès le début de l'air de soprano, dans la cantate *Herr, gehe nicht in's Gericht*[3]. Il pleure encore, quand le chanteur demande aux larmes de se tarir, dans la cantate *Was Gott thut, das ist wohlgethan* (première composition)[4]. Lorsque l'alto supplie Jésus, dans la cantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (1723)[5], le hautbois se joint à sa prière passionnée: «Mon Jésus, entraîne-moi à ta suite, vers la ville de tes douleurs». Tous ces exemples nous montrent le hautbois qui déclame, d'un ton pénétrant, plus intense que la voix, et presque aussi intelligible qu'elle. C'est avec justesse que Mattheson dit que le hautbois est pour ainsi dire, un instrument «parlant»[6].

L'*Oboe d'amore* était un instrument nouvellement en usage, quand Bach l'adopta dans son orchestre. Il a été connu «environ en 1720», dit Ph. Eisel dans son *Musicus* αὐτοδίδακτος (Erfurt, 1738)[7]. Il était plus doux que le hautbois ordinaire, et descendait une tierce plus bas, jusqu'au *la*. Telemann l'emploie déjà en 1722 dans le *Triomphe de la Beauté* (*Sieg der Schönheit*), dit M. Kleefeld. Nous le rencontrons dans des œuvres écrites dans des années voisines de celle qu'Eisel indique, ainsi dans les cantates *Nur Jedem das Seine*[8], *Die Elenden sollen essen*[9], *Sehet, welch' eine Liebe*

[1] B. G. 21 (V1, p. 13).
[2] B. G. 159 (XXXII, p. 164).
[3] B. G. 105 (XXIII, p. 131).
[4] B. G. 98 (XXII, p. 242).
[5] B. G. 22 (V1, p. 78).
[6] *Das neu eröffnete Orchestre*, p. 268. *Der gleichsam redende Hautbois*, écrit-il.
[7] Cité par M. Kleefeld (*Sammelbände der I. M. G.*, I. p. 264).
[8] B. G. 163 (XXXIII, p. 49).
[9] B. G. 75 (XVIII, p. 167).

hat uns der Vater erzeiget[1], *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*[2]. Dans cette dernière composition, datée par Spitta de 1723, l'*oboe d'amore* accompagne, avec la *viola da gamba*, l'air d'alto : « Chrétiens, aimez en effet ». Il figure aussi dans l'air de ténor de la cantate *Ich lasse dich nicht*, composée pour le service funèbre de Johann Christoph von Ponickau (6 février 1727)[3]. Il paraît encore dans l'air de ténor de la cantate *Schwingt freudig euch empor* : « L'amour attire doucement le bien-aimé »[4]. L'*oboe d'amore* concerte avec le *violoncello piccolo* dans l'air de soprano de la cantate *Ich geh' und suche mit Verlangen* : « Je suis magnifique, je suis belle, pour enflammer mon Sauveur »[5]. Enfin, toujours à cause du charme de sonorité qui lui a valu son nom, il fleurit l'air tendre de Phébus, dans le *Dramma per Musica* intitulé *Der Streit zwischen Phœbus und Pan*[6].

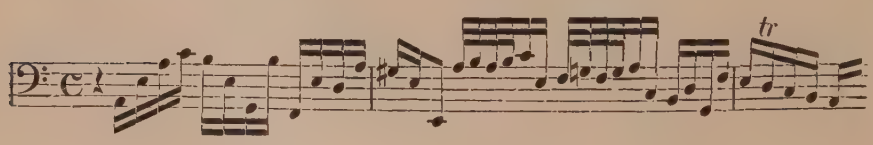
Pareil à une voix d'alto, amoureuse et grave, ce hautbois chante aussi les émois de l'amour délaissé, et les deuils de l'amitié compatissante. Dans l'air de ténor de la cantate *Du Hirte Israel, höre*, deux *oboi d'amore* entrelacent leurs motifs las, et leurs vocalises mélancoliques, au chant de ces paroles : « Si mon pasteur se cache trop longtemps, le désert de la solitude me remplit d'effroi »[7]. Leur brume se répand dans l'air d'alto de la cantate *Mein liebster Jesus ist verloren* : « Jésus, laisse-toi trouver, que mes péchés ne forment point d'épais nuages qui te cachent pour moi »[8]. Ils ondulent en consonnances vides, dans le récit de soprano de la *Matthäus-Passion* : « Bien que mon cœur soit plein de larmes, quand Jésus va nous quitter »[9]. Dans l'air de ténor de la cantate *Liebster Immanuel*, ils étendent une pourpre

[1] B. G. 64 (XVI, p. 128).
[2] B. G. 76 (XVIII, p. 227).
[3] B. G. 157 (XXXII, p. 123).
[4] B. G. 36 (VII, p. 240).
[5] B. G. 49 (X, p. 322).
[6] B. G. XI², p. 30. Voyez aussi l'air de Pomone, dans *Der zufriedengestellte Aeolus* (B. G. XI², p. 186).
[7] B. G. 104 (XXIII, p. 107).
[8] B. G. 154 (XXXII, p. 66).
[9] B. G. IV, p. 46.

sombre autour de la mélodie qui annonce le «rude chemin de la croix et l'amer breuvage des larmes»[1].

Les *oboi da caccia*, plus profonds encore que les hautbois d'amour, retentissent en rumeurs d'angoisse et de nuit, avec l'âpreté obstinée d'un glas, dans le récit d'alto de la *Matthäus-Passion*: «Ah! Golgotha maudit!»[2]. Leur harmonie creuse et quasi-métallique vibre encore dans l'air suivant. Ils s'allient aussi à l'air suppliant du soprano, dans la cantate *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei*[3]. La destination en est toute différente, dans l'air de ténor de la cantate pour l'élection du conseil de Leipzig *Preise, Jerusalem, den Herrn* (1723)[4]. Ils y ont, sur des rythmes pompeux, une grâce un peu lourde de bourgeois en costume de gala.

Le basson, assez souvent employé pour donner plus de force à la basse, joue seul dans quelques airs qu'il obscurcit, en quelque sorte, en déployant autour des voix la draperie de ses motifs errants. L'exemple le plus remarquable de cette orchestration brumeuse se rencontre dans le duo de la cantate *Mein Gott, wie lang', ach lange*. Les voix disent: «Tu dois croire, tu dois espérer, tu dois t'abandonner à Dieu. Jésus connaît le moment précis de te secourir. Quand les heures sombres auront passé, son cœur sera ouvert pour toi.» Pendant ce temps, le basson décrit des volutes qui se suivent indéfiniment, comme des nuées basses dans un crépuscule d'orage[5].



[1] B. G. 123 (XXVI, p. 54).
[2] B. G. IV, p. 233.
[3] B. G. 179 (XXXV, p. 287).
[4] B. G. 119 XXIV, 217).
[5] B. G. 155 (XXXII, p. 87). Ce passage, qui contient des notes assez rapides, aurait singulièrement embarrassé ce joueur de basson, cité par F. E. Niedt (*Musicalisches ABC*, 1708, p. 17), qui, dit-il, n'avait jamais eu de triples croches à faire dans la musique écrite pour son instrument.

Dans le duo d'alto et de ténor de la cantate *Man singet mit Freuden vom Sieg*, le basson tisse des voiles d'ombre pour accompagner ces paroles : « Gardiens sacrés, soyez vigilants, la nuit est proche »[1]. Uni au violoncelle[2], il fait le fond instrumental d'un duo de soprano et de ténor, dans la cantate *Am Abend aber desselbigen Sabbaths*, où il se répand d'ailleurs, dès la *Sinfonie*, en vocalises sombres[3].

Contrairement à ces effets de demi-teinte, le basson, joué posément et à plein souffle, peut avoir une grande puissance de sonorité. Dans le *Quoniam tu solus sanctus* de la *Messe en si mineur*, deux bassons et le cor forment un vigoureux orchestre d'instruments à vent[4]. Dans la cantate *Lobe den Herrn, meine Seele*, Bach se sert du basson pour jouer la basse, en cet air accompagné de trois *corni da caccia* : « Le Seigneur est éternellement roi »[5]. D'après ces exemples, on voit que Bach n'a pas laissé dans l'oubli cette qualité brillante du basson que Mattheson considérait, sans doute, comme la première de cet instrument, puisqu'il ne l'appelle pas autrement que « le fier basson »[6].

Il serait presque inutile d'insister sur le rôle des trompettes dans l'orchestre de Bach, s'il s'en était tenu toujours à les lancer en fanfares claires, dans les œuvres solennelles et joyeuses. Certes il en fait somptueusement usage. Il suffit de citer les superbes arpèges des trois trompettes dans le premier chœur de la cantate *Herr Gott, dich loben alle wir*[7], ou leurs accords dans les cantates *Gott, man lobet dich in der Stille*[8], *Unser Mund sei voll Lachens*[9], *Gelobet sei der Herr, mein Gott*[10], *Jesu, nun sei gepreiset*[11], *O ewiges Feuer*[12],

1 B. G. 149 (XXX, p. 294).
2 M. Kleefeld signale de semblables combinaisons, dans des opéras représentés à Hambourg au commencement du XVIIIe siècle (*Sammelbände der I.M.G.* I, p. 268).
3 B. G. 42 (X, p. 82).
4 B. G. VI, p. 118.
5 B. G. 143 (XXX p. 59).
6 *Das neu eröffnete Orchestre*, p. 269.
7 B. G. 130 (XXVI, p. 233).
8 B. G. 120 (XXIV, p. 264).
9 B. G. 110 (XXIII, p. 265).
10 B. G. 129 (XXVI, p. 187).
11 B. G. 41 (X, p. 3).
12 B. G. 34 (VII, p. 117).

Wir danken dir[1], etc. Remarquons, d'ailleurs, qu'il s'en sert déjà avec magnificence dans la cantate composée en 1708 pour l'élection du conseil de Mühlhausen, *Gott ist mein König*[2]. Sans m'attarder à énumérer les œuvres où le chœur des trompettes resplendit, sans même désigner quelques-uns des airs où la trompette, en solo, lutte d'agilité et d'allégresse avec la voix je veux signaler les compositions où, sortant de la coutume[3], Bach a choisi la trompette, non plus pour un héraut de fête, mais pour un messager terrifiant. Dans l'air de basse de la cantate *Schauet doch und sehet*, elle jaillit « comme un rayon sorti d'une nuée de tempête, et elle donne un coloris rouge de sang », a-t-on remarqué avec justesse[4]. Les paroles de cet air sont: « Ton orage s'élève dans le lointain, mais son trait de feu éclatera enfin »[5]. L'introduction de cet air finit par une tenue. La voix commence à la seconde mesure de cette tenue de trompette, par le même motif, formé de tierces ascendantes[6].

Une réplique de cet air formidable se trouve dans la cantate *Es reifet euch ein schrecklich Ende*: « Dans sa colère, le juge vengeur éteint le flambeau du Verbe »[7]. Cependant,

1 B G. 29 (V[1], p. 275).

2 B. G. 71 (XVIII, p. 3). Dans la cantate *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* (B. G. 15), Bach emploie deux *clarini* soutenus d'un *principale*. Cf. Speer, *Grundrichtiger .. Unterricht der musicalischen Kunst* (1697, p. 210). Spitta considère cette cantate comme la plus ancienne que nous ayons de Bach; il présume qu'elle remonte à la fête de Pâques de 1704 (*J. S. Bach*, I, p. 227).

3 Johann Beer (ou Behr, 1652-1700) fait remarquer que la trompette peut être extrêmement lamentable en certains cas. Qu'on demande aux soldats, dit-il, ce qu'est «l'appel des morts», et comment on annonce «l'escarmouche perdue». Il suffit, ajoute-t-il, de mettre la mélodie en rapport avec le texte (*Musicalische Discurse*, 1719, p. 158).

4 Lindner, *Zur Tonkunst* (1864, p. 124) et Spitta, *J. S. Bach*, II p. 260. Bach désigne d'ailleurs ici un instrument particulier, la *tromba* ou *corno da tirarsi*, instrument muni de coulisses, comme le trombone. La *tromba da tirarsi* joue avec le soprano, dans les chœurs des cantates *O Ewigkeit* (B. G. 20), *Wo soll ich fliehen hin* (5). Le *corno da tirarsi* est indiqué pour le même usage dans les chœurs de la cantate *Halt' im Gedächtniss* (B. G. 67). Il paraît encore dans la cantate *Ach, ich sehe itzt, da ich zur Hochzeit gehe* (B. G. 162).

5 B. G. 46 (X p. 222).

6 Voyez à la page 64 de ce travail.

7 B. G. 99 (XX 1, p. 207).

avec un même grondement des basses frémissantes, avec les mêmes unissons farouches de l'orchestre, et avec plus d'agitation, cet air n'égale pas en beauté sinistre le précédent, que martèlent impitoyablement les notes uniformes de la trompette, avec la rigueur calme de la toute-puissance, et que ses clameurs longues oppriment. C'est aussi la trompette qui hurle la rage d'enfer dans l'air de basse de la cantate *Wo soll ich fliehen hin* : « Silence, silence, horde infernale »[1].

Le *corno da caccia* est parfois utilisé pour donner, aux airs de force, une teinte violente et un peu grave. Dans l'air de soprano de la cantate *Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit*, il se présente en motifs de trompette[2]. Nous en avons signalé l'usage à plusieurs parties, avec le basson. Bach joint deux cors aux trois trompettes et aux timbales, dans l'air retentissant du *Dramma per Musica*, *Zerreisset, zersprenget, zertrümmert die Gruft*, où Eole chante : « Arrière, arrière, vents ailés »[3].

Les cors servent aussi au pittoresque des scènes de chasse que Bach veut représenter. Ils apparaissent au milieu de l'air de basse par lequel débute la cantate *Siehe, ich will viel Fischer aussenden*[4], quand le chanteur dit : « Et, après cela, je veux envoyer beaucoup de chasseurs ». Ils y sonnent en accords répétés, puis reproduisent le thème du chant et redisent, en appels consonnants, les appels de la voix. Dans le premier air de la cantate profane *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*, deux *corni da caccia* accompagnent le soprano[5]. Dans les chœurs des cantates *Der Herr ist mein guter Hirt*[6], et *Wie schön leuchtet der Morgenstern*[7], on dirait que les cors ajoutent, comme fond

[1] B. G. 5 (I, p. 143).

[2] B. G. 14 (II. p. 115).

[3] B. G. XI², p. 196. Dans *Octavia* de Keiser, deux *cornes de chasse* accompagnent l'air de Néron *La Roma trionfante*.

[4] B. G. 88 (XX¹, p. 160).

[5] B. G. XXIX, p. 3.

[6] B. G. 112 (XXIV, p. 31).

[7] B. G. 1 (I, p. 1). Dans *l'Inganno fedele* de Keiser, les *cornetti di caccia*, désignés par le texte, paraissent dans l'air de Silvanire *Das schallende Waldhorn ermuntert die Brust* (acte 1er sc. 4).

au paysage pastoral que Bach y suggère, une peinture de la forêt.

Cet instrument, que Mattheson appelle « aimablement pompeux »[1], dément rudement de tels qualificatifs dans l'air troublé par lequel commence la cantate *Was soll ich aus dir machen, Ephraim*[2]. Il y accentue d'abord ce motif formé de notes répétées dont l'uniformité s'adapte si souvent, chez Bach, comme nous l'avons vu, aux idées de devoir, de ténacité dans le dessein[3]. Mais, quand la vengeance de Dieu se fond en pitié, le cor menaçant reste silencieux. Dans le premier chœur de la cantate *Herr, wie du willst*, en notes saccadées (Bach a marqué *staccato* sur la partie), le cor propose un inflexible motif de quatre notes, empruntées à la mélodie du choral que les voix chantent, et il le redit sans cesse, avec une impérieuse obstination, qui fait penser à l'immuable accomplissement de la volonté divine[4].

Les chœurs de quelques cantates sont accompagnés de plusieurs parties de trombones. Quatre trombones soutiennent les voix, dans le premier chœur et dans le choral final de la cantate *Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*[5]. La même orchestration paraît dans la cantate *Ach Gott, vom Himmel hoch sieh' darein*[6]. Trois trombones jouent avec les voix graves du dernier chœur de la cantate *Also hat Gott*[7], tandis que le *cornetto* est joint au soprano. Une instrumentation semblable, avec l'*oboe d'amore* en plus, pour le soprano, est employée dans la cantate *Christum wir sollen loben schon*[8]. Les trombones, le cornet et deux *litui*[9] font

[1] *Das neu eröffnete Orchestre*, p. 267.

[2] B. G. 89 (XX[1], p. 181).

[3] Voyez à la page 44 de cette étude.

[4] B. G. 73 (XVIII, p. 87). Ce motif ressemble d'ailleurs à l'un des motifs du devoir que j'ai déjà signalés.

[5] B. G. 38 (VII, p. 285).

[6] B. G. 2 (I, p. 55).

[7] B. G. 68 (XVI, p. 273).

[8] B. G. 121 (XXVI, p. 3).

[9] B. G. 118. Ces instruments étaient sans doute une sorte de trompette. Voyez la préface de M. A. Dörffel au XXIVe vol. de l'édition de la *Bach-Gesellschaft*, p. XXXVI.

tout l'orchestre de la cantate *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht*[1]. Il est à remarquer que la plupart des chœurs ainsi accompagnés sont écrits en forme de motets. Bach fait revivre dans cette orchestration simple et cependant grandiose une des ressources de la vieille musique allemande. Mattheson, dans le traité intitulé *Der vollkommene Capellmeister*, écrit qu'il ne peut assez s'étonner de voir abandonnés les trombones au son magnifique, et il vante les pièces fortement construites où Rosenmüller les écrivait à quatre où cinq parties[2]. Autre part, il parle encore de la sonorité somptueuse des trombones qui, dit-il, sont peu usités hors de l'église[3]. Quant au cornet, que nous rencontrons également dans plusieurs des cantates que je viens de citer, Mattheson le traite avec moins de faveur. Il le considère aussi comme un instrument d'église, mais semble heureux que, à l'époque où il écrit, il ne «se fasse voir que rarement». Pour lui, en effet, cet instrument au son dur ressemble assez, de loin, à «une rude voix humaine mal façonnée»[4]. Quelque quatre-vingts ans plus tôt, Mersenne en jugeait bien autrement, et déclarait que le cornet à bouquin dont on use «dans les concerts des voix et avec l'orgue, pour faire le dessus», était ravissant. Et il ajoutait cette jolie image: «Quant à la propriété du son qu'il rend, il est semblable à l'éclat d'un rayon de soleil, qui paraît dans l'ombre ou dans les ténèbres, lorsqu'on l'entend parmi les voix, dans les églises cathédrales, ou dans les chapelles»[5]. Dans l'orchestre de Bach, le cornet joue aussi la partie de soprano, sans que les trombones accompagnent le reste du chœur, et ceci nous montre déjà qu'il ne le regardait point seulement comme un complément du groupe formé par ces derniers. Ainsi, dans la cantate *Ich freue mich in dir*, nous trouvons

[1] B. G. 118 (XXIV, p. 185).

[2] *Der vollkommene Capellmeister*, Hambourg, 1739, p. 84.

[3] *Das neu eröffnete Orchestre*, p. 266.

[4] *Das neu eröffnete Orchestre*, p. 269.

[5] *Harmonie universelle*, traité des instruments, page 274. Nous pouvons citer encore des chœurs accompagnés du cornet et des trombones, dans les cantates *Sehet, welch' eine Liebe* (B. G. 64), *Nimm von uns* (B. G. 101), *Christ lag in Todesbanden* (B. G. 4), etc.

un charmant effet d'orchestration, dû à l'emploi du cornet, associé à la voix, tandis que le hautbois d'amour est uni à l'alto du quatuor. Ces instruments prolongent une note du chant, le cornet avec le soprano, le second hautbois d'amour et l'alto à cordes à l'octave inférieure, et cette tenue n'est pas causée par le hasard d'un vers finissant, non plus que ce groupement sonore ne se produit par le jeu fortuit du contrepoint orchestral. Il suffit de lire le texte pour comprendre que Bach a cherché là un effet rare et charmant, voulant que les voix ne chantent pas en vain: « Ah! quel doux ton »[1]. Il semblerait ainsi qu'il eût été de l'avis de Mersenne.

Si maintenant nous étudions l'usage que Bach fait des instruments généralement destinés à l'accompagnement, nous reconnaîtrons qu'il tient compte aussi de leur coloris expressif. Nous avons déjà vu que le bourdonnement des luths se mêlait au frémissement du quatuor, pour représenter les vibrations des cloches, dans la *Trauer-Ode.* Dans les chœurs et dans deux airs de cette œuvre, ils flottent encore, en harmonies transparentes et mélancoliques, comme pour inviter l'orchestre et les voix à rester discrets, de peur d'étouffer leur murmure. Il eût été impossible, je ne dirai même pas de les entendre distinctement, mais d'en deviner la musique débile, si tout l'ensemble des flûtes, des *oboi d'amore*, du quatuor, des violes de gambes et des chanteurs n'avait gardé, constamment, une nuance de grisaille finement teintée[2]. Sylvius Léopold Weiss, luthiste à la cour de Dresde[3], écrivait en effet à Mattheson, en 1723: « Accompagner dans l'orchestre avec le luth serait sûrement trop faible et imperceptible, quoiqu'aux fêtes de mariage célébrées ici, j'aie accompagné au fameux Bercelli, dans l'opéra, une *aria con liuto solo* qui doit avoir, comme on dit, fait bon effet. Mais, en premier lieu, j'avais un luth excellent. Deuxièmement, l'air était très brillant pour l'instrument. De plus, rien ne s'y mêlait que le clavecin et la contrebasse, qui ne jouaient d'ailleurs que les notes principales de la basse »[4].

[1] B. G. 133 (XXVIII, p. 61).

[2] B. G., XIII[3].

[3] Né en 1684, admis au service de l'Electeur en 1718, mort en 1750.

[4] *Der neu Göttingische, aber viel schlechter, als die alten Lacedämonischen, urtheilende Ephorus*. Hambourg, 1727, p. 118.

Dans la *Johannes-Passion*, le luth accompagne, avec deux violes d'amour, l'arioso de basse: «*Betrachte, meine Seel'*»[1]. A défaut de luth, Bach fit exécuter cette partie au clavecin[2]. Mattheson voyait dans le clavecin un instrument presque indispensable pour la musique d'église, de théâtre et de chambre. Il observait avec étonnement qu'à Hambourg on avait conservé l'habitude d'accompagner, dans les églises avec «les régales[3] aigres et repoussantes», quand «le bruissement harmonieux et gazouillant du clavecin..... a, sur le chœur, un effet infiniment plus beau»[4]. Nous avons déjà vu que Bach se tenait lui-même au clavecin pour diriger ses cantates. Rappelons que le *cembalo* est désigné formellement dans l'air d'alto de la cantate *Mein liebster Jesu ist verloren*[5]. Une partie de clavecin *obligé* figure d'autre part dans la cantate profane *Amore traditore*, c'est-à-dire que le *cembalo* n'y joue point seulement la basse, en improvisant une harmonie, d'après des chiffres marqués, mais exécute, avec la basse, un accompagnement formé de motifs organisés[6]. C'est ainsi que l'on entend aussi l'indication *organo obligato*, qui se trouve dans un certain nombre de cantates. Dans ces œuvres, l'orgue qui, généralement, réalise la basse continue avec des jeux de sonorité modérée[7], accomplit une tâche plus apparente, et agit comme un instrument de l'orchestre. L'orgue obligé est déjà employé dans la cantate *Gott ist mein König* (1708)[8]. Dans le deuxième air de la cantate *Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust*, il est deux parties mélodiques, sur des claviers différents. Nous ne citerons ici que les cas où Bach désigne, pour l'orgue, obligé ou non, les registres qui doivent donner une teinte particulière à l'accompagnement. L'énumération en est brève: dans la cantate *Ein' feste Burg*, il prescrit, pour le premier chœur, de mettre

[1] B. G. XII[1], p. 55.
[2] Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 363.
[3] Les régales étaient de petites orgues formées de jeux à anches.
[4] *Das neu eröffnete Orchestre*, p. 263.
[5] B. G. 154 (XXXII, p. 66).
[6] B. G. XI[2], p. 97.
[7] Cf. L'*Orgue de J. S. Bach* (Paris, Fischbacher, 1895).
[8] B. G. 71 (XVIII, p 12).

à la pédale la *Posaune* de seize pieds[1]. Dans le premier chœur de la *Matthäus-Passion*, il fait donner, à la mélodie du choral *O Lamm Gottes*, la sonorité claire de la *sesquialtera*[2]. Le même jeu est indiqué, pour jouer le choral dans le premier air de la cantate *Komm, du süsse Todesstunde*[3]. Enfin, une partie d'orgue écrite pour remplacer le luth, dans l'arioso de la *Johannes-Passion*, est ainsi annotée par Bach: «se jouera sur l'orgue, avec les bourdons de huit et de quatre pieds»[4].

[1] B. G. 80 (XVIII, p. 319).

[2] B. G. IV.

[3] B. G. 161 (XXXIII, p. 3).

[4] Spitta, *J. S. Bach* (II, p. 363). Pour compléter cette étude où les indications techniques ne pourraient trouver place sans surcharger un chapitre très développé, je renvoie à l'article déjà cité que M. Kleefeld a publié dans le second fascicule des *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, (1900, p. 219). On peut lire aussi l'*Histoire de l'Instrumentation* de H. Lavoix (1878), *le Catalogue ... du Musée instrumental du Conservatoire ... de Bruxelles*, rédigé par M. Mahillon (1893), et l'ouvrage de M. Vidal, *Les Instruments à archet* (1876-1878).

CHAPITRE SEPTIÈME

LA TRADUCTION DU TEXTE

Le mot-à-mot des maîtres primitifs. — Comment Bach obéit aux suggestions des mots. — Les procédés de son style. — La répétition des mots. — La répétition des motifs. — L'insistance. — La progression. — Les mots importants. — Le rôle expressif des vocalises. — Le mode majeur et le mode mineur. — Les différentes voix.

Nous avons maintenant fini d'étudier le vocabulaire de Bach. Les signes de son langage nous sont connus : nous savons comment il traduit des mots, par la mélodie, par l'harmonie, par le rythme et par le coloris de sa musique. Nous possédons ainsi le lexique de sa poésie, sans ignorer que toutes ses métaphores ne sont point neuves, et que, parmi ses figures, la plupart sont renouvelées, et non point créées. A le considérer en artiste, ce travail que nous avons fait jusqu'à présent a quelque chose de sacrilège. Il nous a fallu ruiner toute la force synthétique de la musique, diviser sa beauté cohérente, éparpiller ses traits et dessécher sa grâce. Il nous a fallu tirer, des hymnes prophétiques, un mot-à-mot d'enfant. Cette ampleur d'expression, où éclate, d'un seul coup, tout ce que nos phrases discursives n'arrivent pas à présenter en longues files d'épithètes, où le sentiment déborde, complexe et vivant, nous l'avons réduite, et nous n'avons regardé que séparées les grandes images qui s'y rejoignent. Nous allons essayer, à présent, de rétablir, dans leur suite, les ondulations de ce courant d'éloquence que nous avons rompu. C'est peu de savoir qu'il est gonflé de symboles. L'art ancien en est tramé, et on aurait

singulièrement tort de désigner comme la particularité typique d'un musicie né au dix-septième siècle, le caractère de son génie par lequel il tient le plus à son époque. Constater que Bach se sert des mêmes formules allégoriques que ses devanciers et que ses contemporains, ne suffit certes pas pour démontrer que son œuvre est d'un sentiment intense et profond Mais nous allons chercher comment il les emploie, ces recettes vulgaires, et comment il les ennoblit, en se les appropriant. Après avoir déterminé les racines de son langage, c'est à sa rhétorique que nous devons nous en prendre.

D'abord, comment applique-t-il ces motifs significatifs que nous avons observés, ces harmonies, ces rythmes dont la valeur d'interprétation est manifeste? Les ressources de son trésor verbal sont en quelque sorte illimitées. Les utilise-t-il constamment, traduisant chaque mot du texte par un mot de son dictionnaire musical, sans laisser passer une seule allusion, sans choix, sans ordre, dans une composition où tous les détails seraient sur le même plan? Forkel nous assure que Bach avait pour principe de s'attacher à l'ensemble des paroles, et non point à l'expression des paroles séparées[1]. Peut-on voir dans ce passage de Forkel, ami des deux fils aînés de Bach, Wilhelm Friedemann et Karl Philipp Emmanuel, une allusion distincte à la méthode de Bach, ou simplement une réflexion de l'auteur, qui attribue, au maître qu'il admire, le procédé qu'il juge lui-même le plus rationnel? Je croirais volontiers que Forkel ou les fils de Bach, dans leur culte pour le grand musicien, lui ont prêté cette doctrine, si l'on ne trouvait pas, bien souvent, dans les œuvres des maîtres, le démenti aux préceptes qu'ils ont professés. D'ailleurs, si Bach s'est déclaré sur ce point et a recommandé à ses élèves de prendre garde, en composant, à la substance du texte plus qu'aux paroles isolées, il n'a pas énoncé de règle nouvelle, comme on a bien voulu le dire. Dans un ouvrage publié en 1696, Wolfgang Caspar Printz, connu d'autre part pour ses travaux d'historien[2], donne

[1] *Ueber J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, 1802, p. 35.

[2] *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst...* Dresde, 1690.

au compositeur le conseil d'observer non seulement le sens général du texte sur lequel il veut écrire, mais d'aller jusqu'à exprimer chaque mot, « de manière que les sons paraissent redire ce que les mots signifient ». Mais, à cette remarque générale, qui paraît d'abord en contradiction avec le précepte attribué à Bach, il ajoute ce paragraphe, qui contient justement la même indication que le texte de Forkel. « Mais s'il faut exprimer une émotion de l'âme, le compositeur aura plus d'égard à celle-ci, qu'aux mots séparés, non point qu'il ne puisse les considérer particulièrement, en aucune manière, mais il ne doit point exprimer spécialement les mots qui sont opposés à l'émotion dont il s'agit. Car ce serait une niaiserie que de composer une musique triste sur ces mots : *Cede dolor, cede mœror, lachrymaeque flentium*, à cause des mots *dolor, mœror* et *lachrymaeque flentium*, tandis que le texte tout entier respire la joie »[1]. Lecerf de la Viéville, dans la troisième partie de sa *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française* (1706), nous fait remarquer que Campra pèche, dans son *In exitu Israël de Ægypto*, contre cette prescription du bon sens, et « prend à gauche le sens du latin » quand il fait, sur les paroles *non clamabunt* de ce psaume, un duo « qui crie longtemps et à pleine tête »[2]. Johann Mattheson expose bien souvent des idées analogues. Dans le *tome second* de sa *Critica musica*, il écrit que la musique doit tendre plutôt à éclairer les pensées et à les animer qu'à orner les mots »[3]. Autre part, il se moque du compositeur qui adapte une mélodie « héroïque » à ce texte : « Non pour *régner*, mais pour servir, est apparu le maître du monde »[4]. Il juge encore utile de faire remarquer, dans la seconde partie du traité *Der vollkommene Capellmeister*, qu'une phrase où il est parlé de « préserver l'œil des larmes, témoigne plutôt de la consolation, et non des pleurs, et ne convient pas à une lamentation ». Il ajoute : « Les mots, *je me tais à la joie, et*

1 *Phrynidis Mytilenaei oder des satyrischen Componistens, erster Theil*, p. 114.

2 P. 135.

3 P. 295.

4 *Der neue Göttingische ... Ephorus* (1727), p. 92.

n'ai point de rire au cœur, sonneraient mal si l'on voulait étaler sur *joie* et sur *rire* des roulades ou des notes sautillantes »[1]. La dernière de ces citations de Mattheson est de 1739, la première de 1725. Bach écrivait depuis longtemps. Seul, Printz peut avoir eu quelque influence sur lui, à une époque où son style était encore à former. Et il faut admettre que cette influence ne fut pas assez forte pour empêcher Bach de tomber, fréquemment, dans l'abus que Printz condamne si sévèrement.

En effet, il arrive très souvent que Bach se laisse troubler par l'image que le mot isolé lui suggère, au point d'oublier l'idée totale. Certaines paroles sont si étroitement liées, dans son esprit, à des motifs précis, qu'il s'abandonne, sans réfléchir, à l'impulsion qu'il en reçoit, et réagit soudain. Les exemples de cette influence immédiate du mot sont abondants. Dans le premier récitatif d'alto du *Weihnachts-Oratorium*, sur ces paroles « cesse de pleurer », nous trouvons un motif de lamentation bien caractérisé, accompagné d'accords de septième diminuée[2]. A la fin du premier récitatif de basse de la cantate *Wachet, betet*, la mélodie est douloureusement colorée par des signes chromatiques, et le rythme en est pénible, sur le mot *zaget* dont le sens est transformé pourtant par une négation : « Ne craignez point »[3]. Une vocalise claire est développée sur le mot *Freuden*, quand le texte dit que le vin *des joies* fait défaut, dans le récitatif si juste de ton par lequel s'ouvre la cantate *Mein Gott, wie lang*[4]. Dans un récitatif de l'oratorio de l'Ascension *Lobet Gott in seinen Reichen*, une série de notes ascendantes est jointe à ces mots « ils retournèrent, *de la montagne*, à Jérusalem », formule montante qui, dans l'esprit du langage allégorique de Bach, équivaut ici à un contresens[5]. Un autre exemple de disconvenance pittoresque se rencontre dans le premier chœur de la cantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, où la basse de l'accompagne-

1 P. 201.
2 B. G. V², p. 31.
3 B. G. 70 (XVI, p. 344).
4 B. G. 155 (XXXII, p. 86).
5 B. G. 11 (II, p. 34).

ment dépeint l'affaissement et la ruine rapide, tandis que les voix chantent : « Il n'a point bâti sur le sable »[1]. Là encore, Bach a choisi, instinctivement, l'image la plus éclatante qui lui apparaissait, qui le dominait, en quelque sorte, dès que le mot auquel elle se reliait avait rayonné dans le texte. Il ne commet, en effet, de telles fautes d'interprétation que si les paroles lui offrent des figures pour ainsi dire inévitables, tant elles lui sont familières. Il ne « prend le sens à gauche », comme disait Lecerf de la Viéville pour désigner de semblables erreurs, que quand se présentent à lui de ces « mots distingués dans toutes les langues, et auxquels les musiciens ont égard d'ordinaire »[2]. Sa faiblesse s'explique ainsi par l'entraînement de la coutume.

C'est encore dans l'inconscience de l'habitude, qu'il donne une importance descriptive déplacée à certains mots transposés dans le domaine de l'abstrait, et qui ne représentent plus rien de sensible. Ainsi nous le voyons, dans la dans la cantate *Tritt auf die Glaubensbahn*, faire descendre la basse jusqu'au *mi* grave, pour traduire ces paroles : « Ce que Dieu a résolu, la raison ne saurait l'*approfondir* »[3]. Une figure aussi inutile se rapporte aussi à l'idée de profondeur, dans le récitatif d'alto de la cantate profane *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (1726)[4]. Dans la cantate *Herr Gott, dich loben alle wir*, c'est la « haute sagesse » que l'alto chante sur des tons élevés[5], particularité d'ailleurs qui pourrait ici se justifier, les paroles insignes faisant en quelque sorte monter le ton du discours. Mais, dans les *Passions*, le même adjectif *hoch*, appliqué au Grand-Prêtre (*der hohe Priester*), est presque constamment prononcé sur une note élevée, procédé qui ne s'explique pas toujours au point de vue de la déclamation, et qui semble bien plutôt une survivance de l'usage des musiciens primitifs.

Mattheson condamne les compositeurs trop fidèles à ces

[1] B. G. 93 (XXII, p. 8).

[2] Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française*, 3e partie, p. 70 (1706).

[3] B. G. 152 (XXXII, p. 35).

[4] B. G. XX², p. 115.

[5] B. G. 130 (XXVI, p. 253).

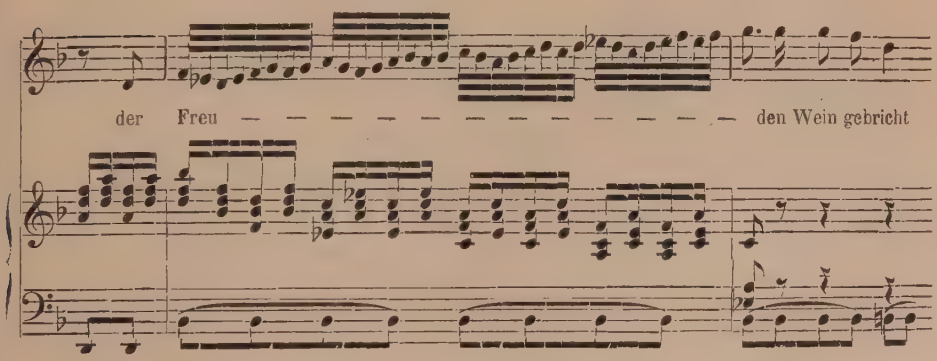
fausses correspondances. « Mais, si l'on ne veut jamais laisser passer sans réflexion dans la mélodie les mots profond, haut, ciel, terre, plaisanterie, douleur, joie, tomber, monter, larmes, et mille autres semblables, à moins qu'ils ne montrent leurs mélismes et leurs figures particulières, sans compter que la raison n'approuve pas cela, on fait de la musique une singerie. Je ne vois pas quelle cause on pourrait avoir d'exprimer de préférence la hauteur par ces mots : « N'aspire pas à des objets élevés ». Perdre le ciel, et gagner la terre, voilà une proposition qui ne doit pas être entendue au sens propre, mais par figure, et nulle élévation et nul abaissement des sons n'y est nécessaire... La prière « fais que je ne tombe pas dans le péché » n'a pas besoin d'être énoncée par une chute de la voix, etc. »[1].

On ne peut le nier : Bach paraît donner quelquefois dans ce travers. Il semble que certains mots vivent, dans son imagination, d'une vie objective indépendante, et passent, dans son œuvre, comme des personnages toujours semblables à eux-mêmes[2]. Il les voit revêtus d'un costume qui ne change point, et ils demeurent pour lui de visage pareil. Que, dans les scènes où ils figurent, ils succombent, pour ainsi dire, et soient dépouillés de leur physionomie, Bach ne veut point s'en apercevoir. Ses acteurs gardent, jusqu'à la fin, le masque de leur emploi, et il les laisse évoluer tels quels, sans que les péripéties de l'action aient d'effet sur leur caractère. Mais il serait injuste d'attribuer cette opiniâtreté des motifs verbaux à un défaut d'intelligence des textes, ou à des négligences de compositeur trop pressé. Il faudrait méconnaître la clairvoyance de Bach, et sa puissance de travail pour admettre une telle explication. A vrai dire, ces détails discordants se perdent dans l'ensemble et sont corrigés par le reste de la composition. Le contexte les absorbe ou les modifie. Souvent même, loin d'en être troublé, le commentaire musical gagne à cette diversité que, au premier abord, on pourrait juger confuse. Ce mélange

1 *Der vollkommene Capellmeister*, 2e partie, chapitre 11.

2 Dans la cantate *Erfreut euch, ihr Herzen*, Bach emploie le motif chromatique de la douleur, dans cette phrase : « Vous pouvez chassez la tristesse, etc. » (B. G. 66).

d'impressions ne manque pas de réalisme. On y retrouve les désordres du sentiment. Enfin, ces termes disparates ne détruisent point nécessairement le sens de la phrase, ils le rehaussent bien plutôt, comme des antithèses entre choquées. Dans bien des cas, d'ailleurs, ces contradictions n'ont rien de la grossièreté niaise des exemples donnés par Mattheson. Bien au contraire, une psychologie profonde et délicate s'y révèle. Je ne doute pas que Mattheson n'ait impitoyablement critiqué la vocalise brillante que Bach joint au mot *Freuden*, dans ce passage du premier récit de la cantate *Mein Gott, wie lang'* : « Le vin des joies est épuisé »[1]. Mais n'est-ce pas là une façon de peser sur le mot *joie*, et d'ajouter à l'amertume de la disette, par le souvenir de l'abondance? Et voyons, d'ailleurs, comment cette vocalise est accompagnée. La basse ne cesse point de murmurer, uniforme et lourde, dans un brouillard opaque. D'autre part, les instruments à cordes décrivent le pittoresque de l'image, par un ruissellement d'accords qui se déversent, en sens contraire du motif bouillonnant du soprano.



Cet exemple nous montre assez comment Bach, tout en sauvegardant l'individualité du mot qui s'impose à son esprit, sait maintenir l'unité expressive de la phrase. Dans la plupart des passages où il paraît sacrifier l'idée au mot, on pourrait dégager l'intention pénétrante qu'il a eue, et le

[1] B. G. 155 (XXXII, p. 86)

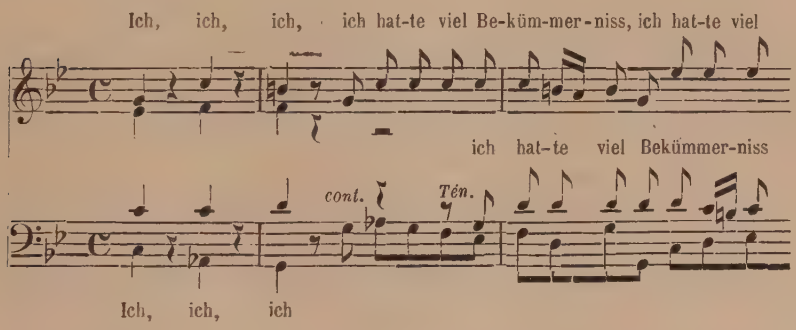
justifier du reproche d'incohérence. L'unique expérience que nous avons présentée ici suffit, du reste, à prouver que Bach arrive à concilier, dans son art à la fois minutieux et arge, les principes les plus opposés.

Une autre remarque découle encore de là. C'est que, s'il est impossible de juger Bach, sans connaître les opinions de ses contemporains sur la composition, et leurs usages, il serait également dangereux de vouloir le juger selon les règles de leur critique. Les observations de Mattheson que j'ai citées s'appliquent directement à mainte œuvre du XVIIIe siècle, où le mécanisme des images tient lieu d'inspiration. Adressées à Bach, les mêmes censures portent à faux, bien souvent, dans des cas analogues cependant, et qu'à première inspection on croirait tout semblables. C'est que Bach est infiniment plus insaisissable à l'analyse que des maîtres au génie clairet. Toutes les complications de sa technique musicale ne proviennent que des complications de sa pensée. Nous retrouvons, dans l'une et dans l'autre, les mêmes détours, les mêmes enchaînements lointains. On ne saurait le juger immédiatement, en effleurant son œuvre. Il échappe à des arrêts trop simples et dépasse les méthodes de la critique habituelle. Mattheson, dont les ouvrages sont pleins d'érudition et dont l'esprit est cependant très souple, se trompe lourdement quand il veut soumettre Bach à la mesure commune. Dans sa *Critica musica*, il se moque, sans le nommer, d'un compositeur qui, à plusieurs reprises, répète isolément le sujet du verbe, puis redit de courts fragments de phrases : « *Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniss, ich hatte viel Bekümmerniss, in meinem Herzen, in meinem Herzen* (j'avais beaucoup d'affliction dans mon cœur) »[1]. Ces paroles, sont les premières d'une cantate dont la poésie est de Salomon Franck (1659-1725). Le musicien désigné par Matthesonest Bach, qui écrivit sur ce texte, sans doute en 1714, dans les mois qui suivirent sa nomination au poste de « maître de concert » à la cour de Weimar[2]. Evidemment, sans la musique, cette répétition des paroles a quelque chose

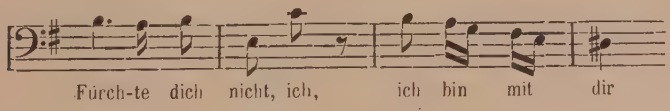
[1] *Critica musica*, II, p. 368.

[2] Spitta, *Johann Sebastian Bach*, I, p. 525.

de choquant. Quand on les chante, il en va tout autrement. Trois accords consonnants, séparés par des soupirs, donnent au pronom personnel une étrange force d'expression. Il y a déjà le poids d'une longue suite d'afflictions sur ce *moi* que les voix prononcent d'abord, dans un accord sombre, puis qu'elles laissent résonner avec plus d'accent, et dont la dernière harmonie reste comme en suspens, avant que le thème fugué ne se déroule en notes lentement martelées. On dirait que toute la tristesse que le chœur doit annoncer s'est concentrée sur ces trois accords découragés. Les voix n'ont presque rien dit encore, mais la douleur a parlé, dans ces trois accords profonds et entrecoupés, et le seul mot que nous ayions entendu a suffi pour nous avertir, par sympathie, que cette douleur était personnelle à chacun de nous.



Dans la cantate *Schau', lieber Gott*, le même mot est répété, avec une sorte d'emphase. «Ne crains rien, *moi*, je suis avec toi»[1].



Ici encore, Bach aurait pu encourir le blâme de Mattheson. Cependant, cette répétition, comme la précédente, convient parfaitement à la déclamation lyrique. Dans son *Ephorus*

1 B. G. 153 (XXXII, p. 44).

(1727), Mattheson lui-même approuve la répétition des paroles dans le chant. « A ceux qui ne peuvent souffrir la trop fréquente répétition de quelques paroles dans les airs, nous accordons volontiers que, par trop de répétitions, on lasse l'auditeur ; mais, s'il y en trop peu, on n'arrive pas à le toucher. Un mot emphatique, un sentiment énergique, ne peuvent plus fortement se graver dans l'âme que par une répétition pénétrante. La sainte écriture que, dans de tels débats, nous devons reconnaître incontestablement comme juge souverain, donne de cela des exemples suffisants, dans le 148e et le 150e psaume, et surtout dans le 136e »[1]. Mattheson admet donc, en principe, les répétitions de mots importants. Dans le passage de Bach qu'il a critiqué si étroitement, il n'a pas compris, ou n'a pas voulu comprendre combien il y avait d'intensité dramatique dans cette répétition haletante du mot *moi* où éclate, dans la déploration commune, l'angoisse de chaque plainte individuelle.

Longtemps avant Mattheson, le théologien Mithobius considérait, dans sa *Psalmodia Christiana* (1665), que « la répétition fréquente des mots, telle qu'on la pratique dans les motets et dans les concerts, implante profondément la parole de Dieu au cœur des hommes, avec d'autant plus de joie et de force, ainsi que l'expérience le confirme »[2]. Lecerf de la Viéville reconnaît aussi la puissance des mots répétés, sans d'ailleurs en approuver l'usage. Parlant des musiciens italiens, il dit en effet : « Un défaut qui montre qu'ils outrent et qu'ils veulent outrer l'expression, ce sont leurs répétitions. Afin de faire sentir un mot, ils le redisent un quart d'heure durant. Le secret est merveilleux et spirituel »[3].

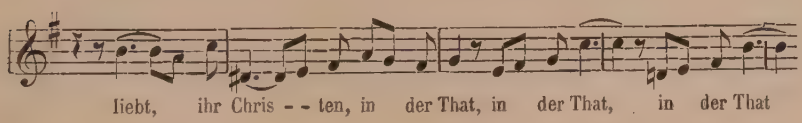
Dans les œuvres les plus anciennes de Bach, nous voyons déjà les paroles importantes ainsi mises en lumière. Le premier chœur de la cantate *Gott ist mein König* (1708) commence par des accords où le mot *Gott* (Dieu) s'épanouit, isolé, comme si Bach voulait maintenir toute l'attention de l'auditeur sur ce mot rayonnant : « Dieu, Dieu, Dieu est mon

[1] *Der neue Göttingische ... Ephorus*, p. 103.

[2] *Psalmodia christiana*, Jena 1665, p. 261.

[3] *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française*, 3e partie (1706), p. 130.

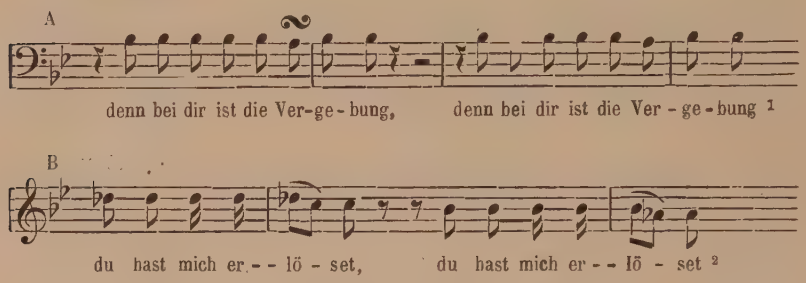
roi, Dieu, Dieu, Dieu est, Dieu est mon roi»[1]. De même, dans cette phrase «tu es le Dieu qui me secourt», il accentue, par l'union soudaine des quatre voix, ces mots, plusieurs fois répétés, «le Dieu», dans le deuxième chœur de la cantate *Nach dir, Herr, verlanget mich*[2]. Par le même artifice, il marque ces mots du récitatif de soprano, dans la cantate de Pâques *Denn du wirst meine Seele*: «Il n'est pas ici, pas ici»[3]. Dans la cantate de Pâques de 1713 ou 1714, *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt*, il exprime le désir impatient de quitter la terre, en chantant avec véhémence: «Que bientôt, bientôt, bientôt, je sois auprès de Jésus»[4]. Au début de la même cantate, la certitude du chrétien s'affirme dans la répétition de ces mots: «Je sais, je sais, je sais que mon rédempteur est vivant»[5]. Bach nous dénonce ainsi, fréquemment, l'idée qui, à son avis, doit dominer dans le texte qu'il interprète, et ces hauts-reliefs du commentaire nous renseignent, bien souvent, sur les raisons profondes de son exégèse, en nous révélant, avec exactitude, les préférences de son âme et l'ordre de ses pensées. Ici, cette opiniâtreté à redire les paroles de la conviction leur donne la valeur d'un solennel acte de foi. Ailleurs, il souligne, par le même moyen, les mots de Jésus: «Il est bon pour vous que je m'en aille»[6]. Dans la cantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, l'alto appuie de même sur le conseil donné aux chrétiens d'aimer «en effet», d'un cœur sincère[7].



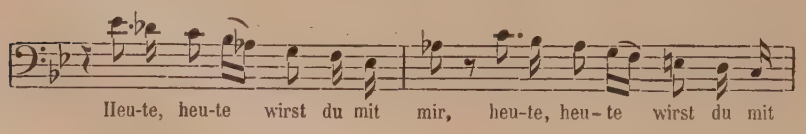
Dans ces derniers exemples, l'insistance est non seulement manifestée par la répétition des paroles, mais par la

1 B. G. 71 (XVIII, p. 3).
2 B. G. 150 (XXX, p. 313).
3 B. G. 15 (II, p. 145)
4 B. G. 160 (XXXII, p. 183).
5 Même volume, p. 172 et p. 174.
6 B. G. 108 (XXIII, p. 206).
7 B. G. 76 (XVIII, p. 227).

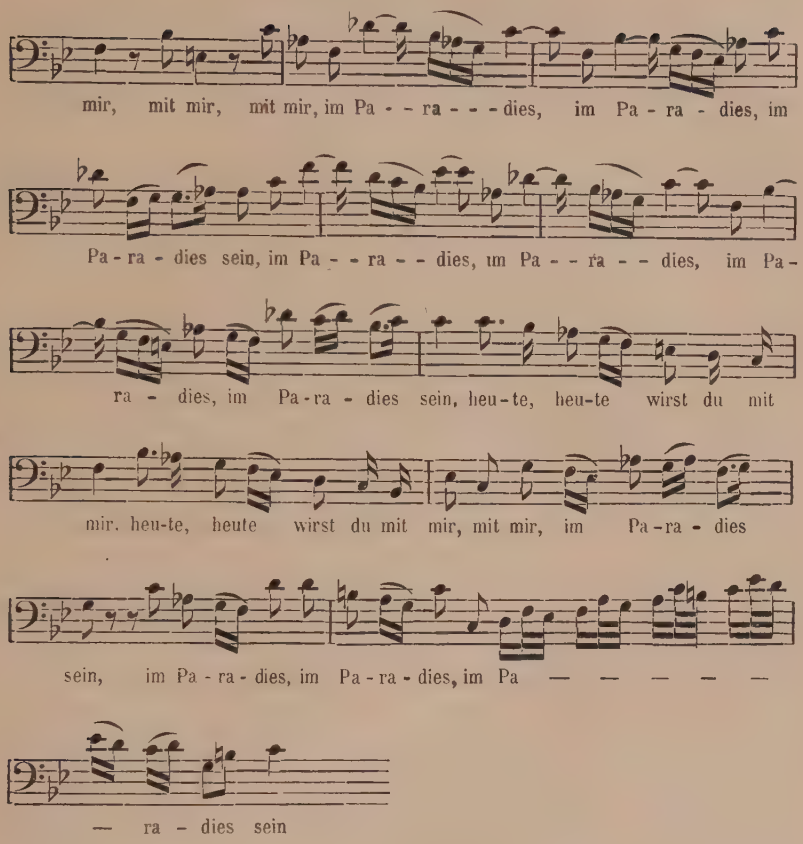
répétition du motif. Déjà, dans ses œuvres les plus anciennes, Bach adopte ce procédé. L'effet en est remarquable dans les les cantates *Aus der Tiefe* (A) et *Gottes Zeit* (B), où des passages, plutôt récités que chantés, sont redoublés, ce qui en fait la déclamation d'une force de sentiment et d'une majesté singulières. Les paroles sont, d'ailleurs, dans les deux cas, d'une grande importance au point de vue chrétien, puisqu'elles ont trait à la doctrine du pardon et de la rédemption.



Nous avons, dans la même cantate *Gottes Zeit*, un autre exemple du retour des paroles et des motifs. Il est important de considérer, ici, la nature de cette ressource du développement musical. Dans le fragment que nous allons citer, les répétitions du texte ont une valeur expressive manifeste, tandis que les répétitions de la musique élèvent le ton du discours jusqu'au lyrisme. Il ne s'y trouve point de trace de cette redondance qui s'épanche en redites insignifiantes dans tant d'œuvres italiennes par l'origine ou par la facture. Là, tout provient du sentiment, qui va de la tendresse grave jusqu'à l'enthousiasme contemplatif[3].



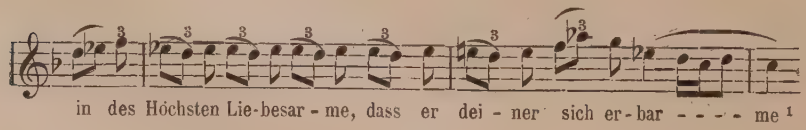
[1] B. G. 131 (XXVIII, p. 13).
[2] B. G. 106 (XXIII, p. 167).
[3] B. G. 106 (XXIII, p. 168).



Parfois, c'est la musique seule qui insiste. Les paroles ne sont pas ressassées comme dans les exemples précédents, mais la suite des mots se déroule sur une mélodie où passent, sans arrêt, des motifs de structure uniforme. Ces dessins obstinés ont un sens profond. La figure en est généralement fort simple. Souvent ils ne sont formés, pour ainsi dire, que d'une seule note, à laquelle la voix revient continuellement, après s'en être écartée d'un degré ou de deux degrés à peine. Cette particularité rattache ces formules du chant aux thèmes de la volonté, du devoir et de la certitude, que nous avons classés dans un chapitre précédent[1]. Mais, dans

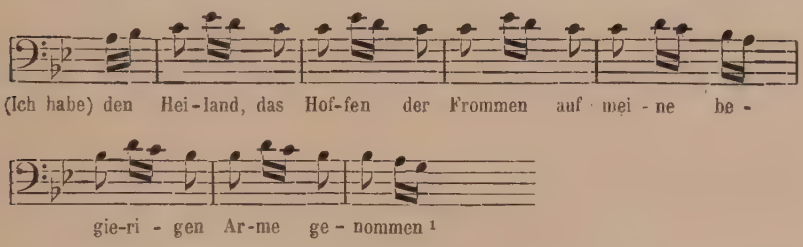
[1] Voyez à la page 42 de cette étude.

les passages que nous citerons ici, les idées de volonté ou de certitude ne sont pas formellement énoncées. Le compositeur ne les exprime que par le commentaire du texte qui lui est présenté. L'interprétation n'en a pour nous que plus d'intérêt, puisque nous y apercevons un double effet expressif, d'une part, la traduction immédiate des paroles, de l'autre, l'évocation d'un état de l'âme qui, sans être expliqué par ces paroles mêmes, va être justement révélé par la musique. Cette complexité de l'exégèse de Bach nous apparaît surtout dans l'air de soprano de la cantate *Mein Gott, wie lang'* «Jette-toi, mon cœur, dans les bras aimants du Très-Haut, afin qu'il ait pitié de toi». Le début de l'air est d'un rythme plein d'élan, les grands mouvements mélodiques y abondent, tout y est large et emporté. Mais, à la fin de la septième mesure de son chant, le soprano passe soudain du majeur au mineur, introduit une nouvelle cadence, s'attache opiniâtrément à la note qui a subitement troublé le mode, et la répète avec force. Par l'assombrissement de la mélodie, par cette obsession de la note altérée, Bach a voulu, évidemment, donner à sa phrase le ton de la supplication, reproduire l'accent pitoyable et la plainte tenace d'un misérable qui implore. Mais il y a là quelque chose de plus. Cet acharnement de la voix fait penser à la prière violente de Jacob qui étreint l'ange, en s'écriant: «Je ne te laisse pas, jusqu'à ce que tu m'aies béni». On dirait que le souvenir de cette scène biblique a surgi dans l'esprit de Bach, et l'a inspiré. Quand le texte lui parle de «se jeter dans les bras du Très-Haut, pour obtenir sa pitié», l'énergie de son désir lui fait revivre la lutte du patriarche: il veut contraindre Dieu, et s'emparer de la grâce. Ce chrétien à l'âme pleine de sermons, au cerveau nourri de lectures mystiques se rappelle ici la maxime souvent redite, au sujet du ciel, *violenti rapiunt illud.*

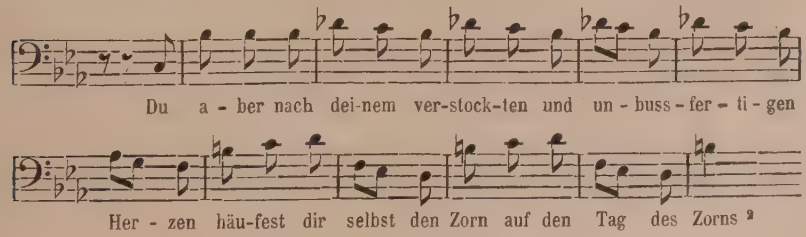


[1] B. G. 155 (XXXII, p. 93).

Quand le vieillard Siméon chante, dans la cantate *Ich habe genug :* « J'ai pris dans mes bras le Sauveur, l'espoir des fidèles », Bach resserre de même la mélodie, et y met une pareille insistance. Il semblerait que, pour Bach, à la joie du saint homme qui, enfin, a vu le Messie attendu si longtemps, s'ajoute une sorte de fierté rude de l'avoir porté, faible, dénué de toute majesté, de l'avoir soutenu, petit enfant débile, comme si cette misère divine, confiée à ses bras, était un symbole et un gage de la possession prochaine et totale du Dieu puissant. Autant que de son espoir, Siméon s'enivre de sa propre force. Il est au plus haut point de l'enthousiasme. Son délire ne connaît plus de nuances, et son chant reste uniforme et tendu, dans la monotonie de l'exaltation.



Dans la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*, un motif d'apparence analogue mais qui, dès la première note, est en dissonance avec l'accompagnement, nous annonce l'endurcissement du pécheur qui accumule sur lui la colère de Dieu. Bien que la situation soit toute différente, c'est encore un sentiment d'obstination que Bach veut dépeindre, comme dans les passages précédents. Nous ne nous étonnerons donc point qu'il se serve des mêmes moyens dans le chant.

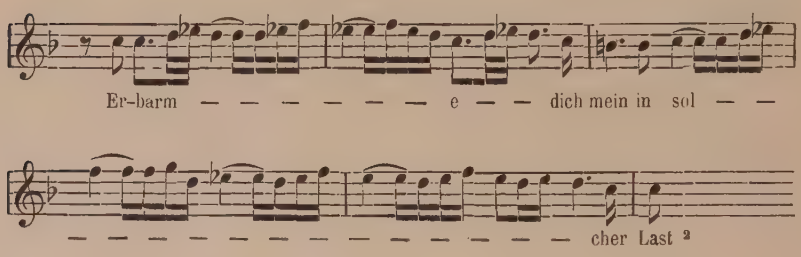


[1] B. G. 82 (XX[1], p. 30).
[2] B. G. 102 (XXIII, p. 58).

Cette insistance se manifeste aussi dans des airs de bénédiction, ainsi dans l'air d'alto de la cantate *O ewiges Feuer* : « Bonheur à vous, âmes élues »[1].

Observons que cette ressource expressive est employée avant Bach. Nous trouvons des exemples remarquables de l'usage de ces motifs opiniâtres dans les œuvres de Johann Wolffgang Franck. Tantôt, dans une vocalise déployée sur un seul mot, il rebat la même note, suivie de groupes mélodiques semblables entre eux, tantôt il répète un fragment de musique sur des paroles différentes, tantôt, pour mieux accentuer l'expression de certains passages, il répète paroles et musique. Il faut citer une phrase de son arrangement pour soprano du choral *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*.

Sur l'avant-dernier mot de cette proposition « aie pitié de moi opprimé sous un tel fardeau », la vocalise évolue autour du *mi* bémol, qui prend ainsi une étrange valeur de fixité, que l'accompagnement rend plus sensible encore, par la diversité de l'harmonie.

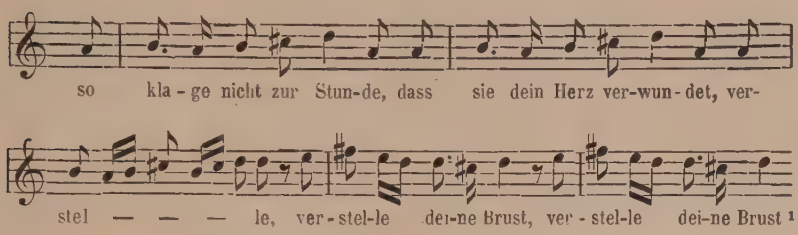


Dans l'opéra *Æneas* (1680), la volonté d'appuyer sur certaines paroles, en répétant la même mélodie, se manifeste encore. Franck rend plus pressante l'exhortation au calme et à la feinte, qui est exprimée par ces mots : « Ne te plains pas qu'elle ait blessé ton cœur ; dissimule ton sentiment, fais comme si tu voulais fuir », etc. Le conseil est donné d'une manière insinuante et avec entêtement, assez doucement d'abord, avec un peu plus de vivacité à la troisième

[1] B. G. 34 (VII, p. 147).

[2] Recueil manuscrit de la bibliothèque de Wolfenbüttel (294, n° IX).

reprise, et la phrase s'achève par une cadence péremptoire, chantée deux fois, redoublant paroles et musique.



[1]

L'intensité expressive de ces répétitions de motifs augmente encore, quand la musique s'élève progressivement, comme pour représenter l'exaltation croissante du sentiment, traduite par la montée de la voix. C'est un fait d'expérience que le ton du discours devient de plus en plus aigu, à mesure que le sentiment s'échauffe. J. F. Reichardt rapporte que Bach avait coutume d'observer les gradations d'accent que présente la requête peu à peu exaspérée d'un mendiant, auquel on laisse attendre l'aumône qu'on lui fait espérer. Il y a presque toujours, dans les anecdotes, quelque chose de vrai, mais que l'arrangement en historiette exagère ou fausse entièrement. Reichardt publie celle-ci en 1796 (*Musikalischer Almanach*, Berlin)[2]. Bach était mort depuis quarante-six ans. Il était facile de l'entourer de légendes, sans crainte d'être convaincu d'erreur, et les témoins de sa vie étaient déjà parvenus à un âge où l'on aime à donner une précision illusoire à ses souvenirs de jeunesse, pour mieux s'imaginer qu'on les revit. Reichardt connaissait-il depuis longtemps ce détail de la vie familière de Bach ? Je ne sais, mais je dois remarquer que, dans un ouvrage imprimé cinq ans plus tôt, il cite un passage de Quintilien, que ce petit conte eût illustré à merveille, et qu'il ne s'en est pas servi alors. Dans son travail intitulé *Geist des musikalischen Kunstmagazins* (Berlin, 1791)[3], il cite des passages de Quintilien, où il est dit que « la voix est l'annonciatrice

[1] *Arien aus dem musicalischen Singspiel Æneas' Ankunft in Italien.*
[2] Cité par Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 746.
[3] Page 176 et 177.

de l'âme »... que, « si la passion monte, la voix s'élève, si la passion se calme, la voix s'abaisse ». Au fond, son récit sur Bach ne contient pas autre chose. Il y prétend, en effet, qu'après avoir excité le mendiant à se plaindre de plus en plus haut, Bach l'apaisait peu à peu en lui accordant tout d'abord de fort maigres piécettes, puis mettait fin à la jérémiade par une largesse extraordinaire, ce qui amenait, à la grande joie de Bach, une conclusion en manière de cadence parfaite[1].

Je ne signale ce récit qu'avec la plus grande défiance. Il se peut toutefois que Bach ait fait remarquer à ses élèves que l'accent du désir, même dans le discours commun, se révèle par une sorte de modulation ascendante. Ses précurseurs lointains l'avaient déjà observé. L'invocation *miserere nobis*, dans le dernier *Agnus Dei* de la messe *Douce Mémoire* de Roland de Lassus est d'une instance croissante, manifestée par l'essor graduel du soprano. Dans le motet *Domine, convertere*, du même maître, c'est par un procédé identique que se développe la mélodie du *salvum me fac*[2]. Pour Schütz, la progression montante dans le chant est une ressource lyrique, en même temps qu'expressive. Il suffit de mentionner ici, parmi de nombreux exemples, les motifs organisés qui sont joints, dans le petit concert spirituel *Ich will den Herren loben allezeit*[3], aux paroles : « Sa louange doit toujours être dans ma bouche », et, dans le duo *Erhöre mich*[4], à cette prière répétée avec exaltation : « Exauce-moi, exauce-moi. »

Que Bach ait fait l'épreuve décrite par Reichardt, ou non, il n'en reste pas moins certain que, dans son œuvre, il accepta de ses devanciers cette sorte d'insistance qui donne tant de force à la déclamation. Dans l'air de soprano de la cantate *Mache dich, mein Geist, bereit*, le conseil de prière s'élève, degré par degré, comme la prière elle-même (A). Dans l'air de ténor de la cantate *Denn du wirst meine*

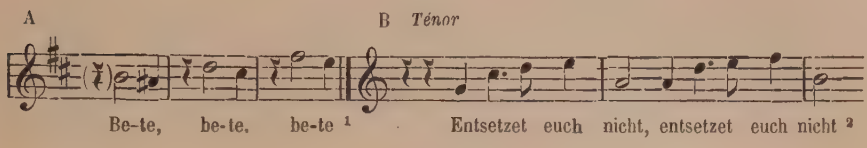
[1] Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 746.

[2] Les éditions de Ch. Bordes ont répandu ces œuvres.

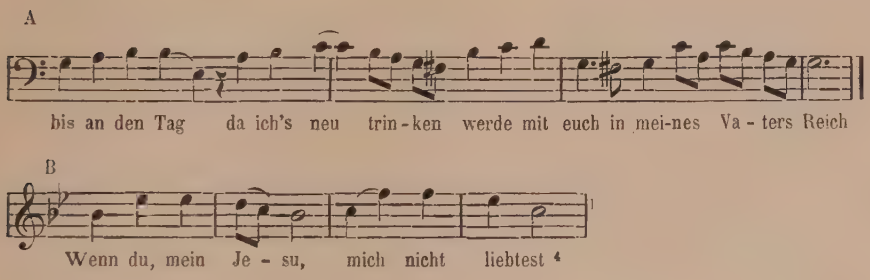
[3] *Kleine geistliche Koncerte*, éd. Spitta, vol. VI, 2e partie, no 1.

[4] Même volume, 1re partie, no 8.

Seele nicht in der Hölle lassen, les paroles de consolation sont aussi redites avec le même motif, haussé d'un ton (B).



Parfois, la progression du chant indique l'intensité croissante du sentiment, sans qu'il y ait de répétition de paroles. Il en est ainsi à la fin du récit où Jésus institue la cène, dans la *Matthäus-Passion*, quand il évoque le jour où il sera réuni avec ses apôtres dans le royaume de son père (A). Tandisque les redites du motif, dans cette péroraison, sont d'un enthousiasme majestueux, des redites aussi, mais de moindre ampleur, donnent une tendresse pénétrante à la mélodie jointe à ces paroles, mêlées d'amour et d'angoisse : « O mon Jésus, si tu ne m'aimais pas, je me souhaiterais la mort » (B).



* * *

Par la coupe seule des phrases musicales, Bach arrive à marquer fortement les mots qu'il juge importants. Il lui suffit de les séparer des autres mots du texte, pour qu'ils

[1] B. G. 115 (XXIV, p. 129).
[2] B. G. 15 (II, p. 143).
[3] B. G. IV, p. 45.
[4] Cantate *Selig ist der Mann* (B. G. 57, XII², p. 117).

éclatent avec plus d'énergie. C'est encore un procédé de la déclamation parlée. Il s'en sert volontiers pour donner de la vigueur aux injonctions formulées par le chœur. Ainsi, au début du premier chœur de la cantate *Sehet welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget*, les quatre voix disent, en deux grands accords, le mot « voyez », après quoi, le soprano seul continue le thème figuré que les autres parties énonceront successivement, suivant le procédé commun[1]. Le même mot « voyez » est exprimé de même dans le premier chœur de la *Matthäus-Passion*[2]. C'est d'ailleurs par ces interventions soudaines du chœur, par ces dialogues entre les groupes des voix, que cet exorde de la Passion selon Saint-Matthieu prend un tour dramatique si puissant. Les appels, les interrogations s'y entre-croisent, comme dans le tumulte d'une foule qui assiste à un spectacle où ce qu'elle a de plus cher est en jeu. Déjà, dans la *Johannes-Passion*, les clameurs du peuple avaient retenti dans l'air de basse : « Hâtez-vous, âmes inquiètes. » Elles préparaient, par leur question maintes fois répétée, la réponse de la basse : « Vers le Golgotha »[3].

Dans les scènes de la Passion, ces chocs subits des harmonies donnent un mouvement tragique extraordinaire à l'expression des paroles. Le même moyen est quelquefois utilisé par Bach pour annoncer, dans un chœur, les contrastes d'idées ou de sentiments, pour éveiller l'attention, afin que les antithèses de la musique soient mieux perçues. Quand, dans le premier chœur de la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, les voix ont épuisé la première proposition : « J'avais une grande affliction », le chœur prépare à la seconde : « Tes consolations raniment mon âme », par un « mais » (*aber*) vigoureusement chanté par les quatre voix, unies sur un accord de septième de dominante, qui fait attendre une suite, et n'étonne l'esprit par sa longue étrangeté, que pour le laisser en suspens, curieux de connaître ce que promet ce brusque avertissement[4]. Dans le premier chœur de la cantate *Es ist*

[1] B. G. 64 (XVI, p. 113).
[2] B. G. IV, p. 6, p. 7, etc.
[3] B. G. XII[1], p. 86.
[4] B. G. 21 (V[1], p. 10).

dir gesagt, Mensch, was gut ist, les voix accentuent de même le mot *nämlich,* avant d'expliquer, dans la seconde partie, « ce qui est bon, *c'est-à-dire* (*nämlich*) garder la parole de Dieu, aimer et être humble devant Dieu »[1].

Bach isole de même, dans les récits et dans les airs, les mots qui préviennent d'une transformation de l'idée qui vient d'être énoncée, ainsi que les paroles impératives ou explicatives. Ainsi l'adverbe *doch* (cependant), est fréquemment articulé sur une note suivie d'un silence. Citons le récitatif de basse de la cantate *Wo soll ich fliehen hin*[2], le récitatif de soprano de la cantate *Meine Seufzer*[3], l'air d'alto de la cantate *Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin*[4]. Il est inutile de multiplier les exemples de cette particularité de déclamation : on peut d'ailleurs en citer un nombre infini[5]. Il en est de même du mot *allein* (mais), pour lequel je signale le récitatif de soprano de la cantate *Was soll ich aus dir machen, Ephraim*[6], et le récitatif d'alto de la cantate *Ich elender Mensch*[7]. Après le mot *siehe* (vois), au début de la cantate *Siehe, ich will viel Fischer aussenden,* Bach prescrit de même un silence[8].

Cette manière de mettre en valeur certains mots est dans la tradition du récitatif allemand. Dans son traité de musique, Daniel Speer observe que les pauses servent à l'ornement de la composition. « Car, lorsque surviennent des paroles qui apportent quelque chose qui fait réfléchir, qui est nouveau, étonnant, ou bien quand paraissent des monosyllabes tels que ah ! ô, viens, paix, vois.... etc., cela donne aux auditeurs une émotion particulière et excite leur attention, lorsque ces mots sont suivis d'une pause »[9]. Johann Kuhnau,

[1] B. G. 45 (X, p. 160). N. Niedt emploie un moyen analogue dans sa composition sur les mêmes paroles (rec. cité de 1698).

[2] B. G. 5 (I, p. 137).

[3] B. G. 13 (II, p. 92).

[4] B. G. 125 (XXVI, p. 97).

[5] Voyez aussi le récit de la cantate *Widerstehe doch der Sünde* (B. G. 54).

[6] B. G. 89 (XX[1], p. 191).

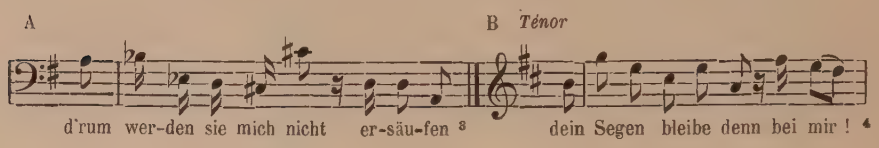
[7] B. G. 48 (X, p. 286).

[8] B. G. 88 (XX[1], p. 156).

[9] *Grundrichtiger ... Unterricht der musikalischen Kunst*, 1697, p. 283.

le prédécesseur de Bach à Saint-Thomas de Leipzig, applique cette règle dans ses cantates, par exemple dans le récitatif de la cantate pour basse solo *Erschrickt mein Herz vor dir*, au mot *allein* (mais), et sur le mot *jedoch* (cependant), dans la cantate pour la fête de l'Ascension de 1714[1].

Par ce moyen, Bach appuie sur les premiers mots de cette phrase, en séparant le sujet du verbe : « Ton or..... est un bien périssable »[2]. Il interrompt la marche régulière de la proposition, pour appuyer sur le mot le plus violent, dans ce passage du récitatif mêlé au choral, dans la cantate *Ich hab' in Gottes Herz und Sinn* (A). Dans le récitatif de ténor de la cantate *Ich lasse dich nicht*, un court silence isole les derniers mots, sur lesquels Bach veut que la voix puisse peser. « Que ta bénédiction reste donc..... sur moi » (B).



A la fin du premier chœur de la cantate *Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden*, Bach divise son texte, de façon à souligner chaque mot, avec l'insistance détaillée d'un orateur populaire, et il arrête les voix après le mot *und* (et), qui relie, à la première proposition, celle-ci : « Celui qui s'abaisse sera élevé »[5]. Cette interruption dans le discours peut être rapprochée de celle que nous avons signalée plus haut dans le premier chœur de la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*. Dans les deux cas, le même parti-pris de marquer l'opposition entre les deux membres de phrase, est manifeste.

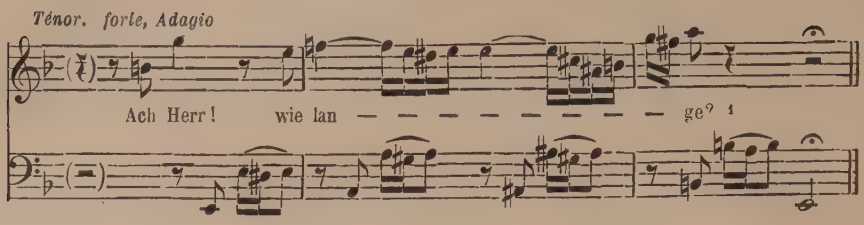
Il est encore plus curieux de constater que, quelquefois, la période musicale elle-même reste en suspens. Dans bien

[1] Bibliothèque de la ville de Leipzig, n° 117 et n° 119.
[2] Cantate *Sehet, welch' eine Liebe* (B. G. 64).
[3] B. G. 92 (XXII, p. 48).
[4] B. G. 157 (XXXII, p. 130).
[5] B. G. 47 (X, p. 258).

des cas, en effet, la voix ne conclut point, à la manière normale, sur la tonique. La mélodie ne s'achève pas dans le repos, comme de coutume. Quelque chose d'incertain, d'incomplet, trouble la fin du chant. Un chœur de l'*Actus tragicus* se termine ainsi dans l'indéfini. Les voix qui ont accompagné l'espèce de récitatif lyrique du soprano se taisent soudain, après avoir, sans arrêt, prédit la mort assurée, et le dernier accord qu'elles forment n'est point consonnant. Le soliste continue, de son côté, ses appels à Jésus et, dans son dernier souffle, fait entendre la tierce du ton. Enfin, pour que le vague mystère de l'âme défaillante ait un caractère plus insaisissable encore, la basse de l'orchestre cesse de murmurer la note fondamentale. Il n'y a plus rien qui pèse, la voix expire, mêlée aux accords indécis des violes de gambe, et cette harmonie pâle s'évanouit, dans un grand silence, prolongé à dessein[1]. A la fin du premier chœur de la cantate *Herr, wie du willst*, les quatre voix terminent sur une dissonance, comme pour exprimer l'impuissance à se résoudre, et l'incertitude de l'homme, à l'égard de la volonté de Dieu[2].

Souvent, Bach laisse la voix et l'orchestre soutenir un accord dissonant, au milieu d'un air, comme s'il voulait, en arrêtant la suite logique du chant, inviter l'auditeur à la rêverie sans forme et sans limite. Il en est ainsi dans l'air de ténor de la cantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe*, à ces mots : « En paix »[3]. Dans l'air de ténor de la cantate *Schau', lieber Gott*, le chant s'arrête de même sur le mot *Ruh'* (repos), et la tenue se termine par un accord de septième diminuée dont un point d'orgue augmente la durée[4]. Le récitatif de ténor de la cantate *Ich glaube, lieber Herr* aboutit à une vocalise, dont la dernière note est à intervalle de septième de la note jouée par la basse, et à intervalle de quarte de la tonique attendue.

1 Cantate *Gottes Zeit* (B. G. 106, XXIII, p. 166).
2 B. G. 73 (XVIII, p. 97).
3 B. G. 22 (V¹, p. 86).
4 B. G. 153 (XXXII, p. 50).



Dans quelques airs qui finissent par une interrogation, la voix ne revient pas, pour conclure, à la note du ton. Cette particularité se remarque dans le deuxième air de soprano de la cantate *Selig ist der Mann*[2], et dans l'air de basse de la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*[3].

Bach applique, dans ces derniers airs, une règle généralement suivie par les musiciens qui veulent imiter les inflexions de la déclamation naturelle. Dans le langage ordinaire, la voix monte généralement à la fin d'une interrogation[4]. J. J. Fux, dans son *Gradus ad Parnassum* (1725), indique différentes formules d'interrogation[5]. Quelques années plus tard, dans le *Kern melodischer Wissenschaft* (1737), Mattheson observe que, «à la vérité, dans le discours commun, la voix s'élève toujours dans une demande, mais dans la mélodie il y a beaucoup de circonstances qui, non seulement permettent de faire exception sur ce point, mais l'exigent souvent». Il ajoute qu'il faut se défier des interrogations apparentes, et n'employer la forme interrogative dans le chant, que si le texte exprime véritablement le doute[6].

Il nous suffira de donner quelques exemples pour montrer que Bach est fidèle à la coutume. Dans le récit de soprano de la cantate *Aus tiefer Noth* se déploie une admirable formule interrogative, jointe à ces paroles: «Comment? Ne reconnais-tu pas ton Sauveur?» (A) On peut la rapprocher

[1] B. G. 109 (XXIII, p. 243).

[2] B. G. 57 (XII², p. 131).

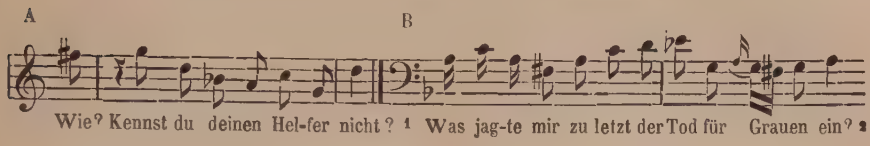
[3] B. G. 102 (XXIII, p. 60).

[4] Voyez *Les Rapports de la Musique et de la Poésie*, par M. J. Combarieu (1893), p. 38.

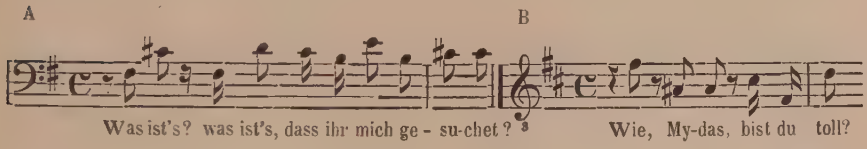
[5] Voyez page 195 de la traduction allemande de L. Mizler (1742).

[6] Page 89. Voyez aussi *Der vollkommene Capellmeister* (1739), p. 181 et p. 192.

de cette apostrophe qui se trouve dans le *Weihnachts-Oratorium* : « Et quel effroi la mort m'inspirerait-elle? » (B).



Citons encore le commencement du récitatif de basse de la cantate *Liebster Jesu, mein Verlangen:* « Eh quoi? pourquoi me cherchez-vous? » (A). L'interrogation de Momus est aussi de forme ascendante, dans le *Dramma per Musica* dont le sujet est la dispute de Phébus et de Pan: « Comment, Midas, es-tu fou ? » (B).



Nous avons vu que, pour donner plus de force à l'interrogation, Bach ne craint pas d'enfreindre cette coutume, habituellement respectée, de terminer la mélodie par la tonique, et qu'il va jusqu'à finir un récitatif par une note dissonante. Il déroge aussi volontiers à la vieille loi qui ordonne de commencer toute composition par une consonnance [5], quand l'expression des paroles le lui suggère. L'exemple le plus remarquable où il fasse preuve d'une telle audace se trouve tout au début de la cantate *Widerstehe doch der Sünde*: « Résiste donc au péché » [6]. Dans l'air de ténor de la cantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, la voix prend sur un intervalle de quarte augmentée: « Déteste-moi, race ennemie [7] ».

[1] B. G. 38 (VII, p. 295).
[2] B. G. (V², p. 152).
[3] B. G. 32 (VII, p. 60).
[4] B. G. (XI², p. 54).
[5] Voyez mon travail intitulé *Descartes et la Musique.*
[6] B. G. 54 (XII², p. 62).
[7] B. G. 76 (XVIII, p. 224).

Dans le dernier récitatif de la cantate *Ich habe meine Zuversicht*, le quatuor prélude au chant, par un trémolo sur l'accord de septième de dominante[1]. Le récit de basse de la cantate *Ein'feste Burg* s'ouvre aussi par une dissonance, avant ces mots : « Considère donc, enfant de Dieu, le grand amour »[2]. Ici, la dissonance a pour fonction de donner plus de solennité à ce début de récitatif, en requérant plus énergiquement l'attention de l'auditeur. Dans le troisième verset du motet *Jesu, meine Freude*, les cinq voix commencent, par un vigoureux accord de septième, leurs paroles de défi à « l'antique serpent »[3].

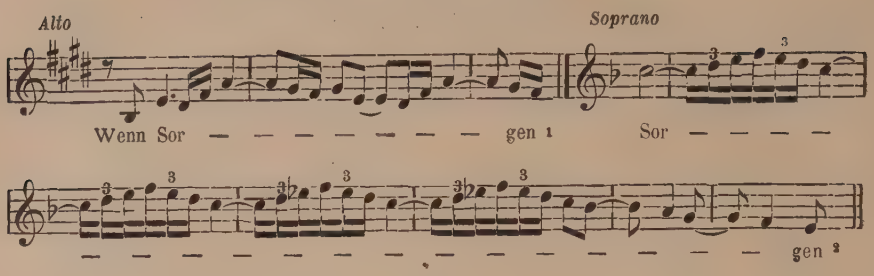
Telles sont les principales ressources du discours musical de Bach, considéré au point de vue de la formation des phrases. Avant d'abandonner l'étude de ces éléments de son invention, nous devons encore examiner un des procédés par lesquels il nous révèle sa volonté de faire éclater, dans un texte, les idées qui lui semblent principales, en signalant expressément les mots qui les suggèrent. Je veux parler de la vocalise dont le rôle, dans la musique du XVIIe et du XVIIIe siècle, est fort important. Nous nous sommes habitués, trompés en cela par l'abus de la virtuosité italienne, à ne regarder la vocalise que comme un ornement vain et suranné du chant. Si nous revenons à l'origine même de la musique significative, nous voyons que la vocalise des premiers maîtres du récitatif est, tout à la fois, plastique et lyrique. Ils s'en servent surtout pour décrire des actions extérieures, et aussi pour représenter, par analogie, des actions de l'âme. Nous avons déjà donné un grand nombre de vocalises, dans les citations que nous avons alléguées dans notre exposé du vocabulaire de Bach. Il est presque inutile d'en fournir de nouvelles, et l'on n'a qu'à parcourir les chapitres précédents, à revoir les thèmes du doute[4], de la hâte[5], et surtout les thèmes de la force[6]

[1] B. G. 188 (XXXVII, p. 211).
[2] B. G. 80 (XVIII, p. 357).
[3] B G. XXXIX[1].
[4] P. 54.
[5] P. 105.
[6] P. 108.

et de la joie[1], pour avoir dans l'esprit les types principaux de la vocalise chez Bach. Mais nous voulons observer comment il emploie ces grands mots du langage musical. On ne saurait traiter avec indifférence ces vastes arabesques qui forcent, pour ainsi dire, à écouter, et qui revêtent les mots d'un rayonnement de sons. Dans sa *Critica musica,* Johann Mattheson écrit avec raison que, si « la répétition d'un mot insignifiant est une sottise, il est encore beaucoup plus sot de joindre un mélisme à un tel mot »[2]. Parfois, il faut l'avouer, les musiciens se laissent entraîner à placer des vocalises presque au hasard. Ils ne tiennent compte que de la belle sonorité de certaines voyelles, sur lesquelles la virtuosité du chanteur s'étale avec grâce, et ils déploient leurs fioritures à la fin d'un air, comme un paraphe d'écrivain public à la fin d'une page. Bach n'a pas entièrement échappé à ces habitudes qui sont de son temps. Il reconnaît trop bien, avec Printz, et avec la plupart des compositeurs, que « les voyelles a, e, o, et les diphtongues commencées par ces voyelles, se laissent *colorer* à merveille »[3]. Notons cependant que, dans une infinité de cas, la souplesse de son imagination le sauve, et que là même où l'abus apparaît, l'ingéniosité de l'application le rachète. Bach ne saurait pécher comme un musicien vulgaire.

D'ailleurs, bien des vocalises peuvent se dérouler sur les voyelles favorables sans que, pour cela, l'expression des paroles ou l'ordre du discours soient sacrifiés. Les exemples que j'ai déjà produits l'attestent. Et qui ne reconnaîtrait la justesse de ton, la mélancolie monotone, pesante, de ces vocalises sur *Sorgen* (soucis) ? La voyelle *o*, sur laquelle elles flottent ou s'abattent, en facilite certes le sombre épanouissement, mais elle ne les aurait sûrement pas suscitées, si le sens du mot, et sa place dans la phrase n'avaient permis à Bach d'offrir, non un exercice pour le chanteur, mais une image dans le chant :

[1] P. 100, p. 110, p. 111.
[2] Page 376 du 2e vol. (1725).
[3] *Phrynidis Mytilenaei ... erster Theil* (1696), p. 114.



Dans la seconde de ces deux vocalises, en particulier, l'intention expressive de Bach est admirablement révélée par le trouble rythmique du motif, et par l'uniformité du dessin, qui est obscurci d'une modulation mineure, et se termine avec lassitude. Et cet exemple trahit d'autant mieux la volonté de Bach de chercher ici un effet de sentiment, que cette interprétation du verbe *sorgen* (se préoccuper) est en somme exagérée, le texte disant simplement : « Que ce soit aujourd'hui ou demain (l'heure de la mort), je laisse Dieu *en prendre souci.* »

Il y a, au contraire, un peu de routine dans la constance avec laquelle Bach décore presque invariablement d'une vocalise les mots *alles*, *alle* (tout, tous). Certes l'*a* y résonne avec magnificence, et il y a dans le sens même du mot une sorte d'ampleur à laquelle la redondance ne messied point. Heinrich Schütz se plaît déjà à dérouler de longs traits sur la première syllabe de cet adjectif[3]. D'autre part, Mattheson se demande de quelle utilité sont les grandes séries de notes sur *alles*[4]. Bien qu'il les emploie souvent sans raison suffisante, Bach sait cependant produire quelquefois, par l'excès même de ces vocalises jointes au mot *alles*, des effets extraordinaires de plénitude tumultueuse. Les énormes volutes que tracent les voix dans le premier chœur de la cantate *Alles nur nach Gottes Willen*, ne sont pas seulement de vastes gammes sur la voyelle *a*, mais elles correspondent

[1] Cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (B. G. 3, I, p. 89).

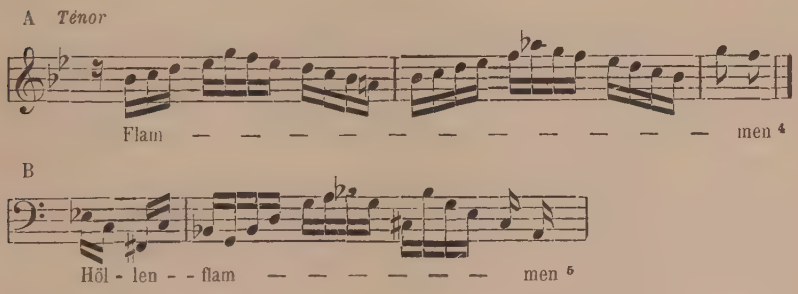
[2] Cantate *In allen meinen Thaten* (B. G. 97, XXII, p. 229).

[3] Voyez, par exemple, le petit concert spirituel *Ich will den Herren loben allezeit* (éd. Spitta, vol. VI, n° 1 de la seconde partie).

[4] *Der vollkommene Capellmeister*, p. 203.

aux arpèges et aux dessins tournoyants de l'orchestre, pour augmenter la couleur orageuse de ce début de cantate[1]. Dans l'air qui termine la première partie de la cantate *Geist und Seele wird verwirret*, on rencontre des vocalises étendues sur *Alles*[2]. Il en est de même dans l'air de ténor de la cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*[3]. La valeur de ces grandes tirades est, dans ces deux exemples, purement ornementale, ainsi que dans une quantité d'autres cas que nous ne pouvons tous indiquer ici.

Quant à la vocalise descriptive, nous l'avons déjà traitée plus haut, comme nous l'avons dit. Nous signalerons seulement ici des vocalises sur le mot *Flammen*, où Bach met non seulement à profit la sonorité large de la voyelle *a*, mais tente aussi de décrire l'agilité de la flamme crépitante et acérée. Ces passages sont empruntés à l'air de ténor de la cantate *O Ewigkeit* (A), et à l'air de basse de la cantate *Ach, ich sehe* (B).



Parmi les vocalises lyriques, on peut citer encore les vocalises de l'air de soprano *Alleluja*, dans la cantate *Jauchzet Gott*[6], et les vocalises placées sur le même mot dans les airs de ténor et d'alto de la cantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*[7].

[1] B. G. 72 (XVIII, p. 58).
[2] B. G. 35 (VII, p. 201, p. 204, p. 205).
[3] B. G. 12 (II, p. 76).
[4] B. G. 20 (II, p. 305).
[5] B. G. 162, (XXXIII, p. 33).
[6] B. G. 51 (XII², p. 20).
[7] B. G. 29 (V¹, p. 301 et p. 313).

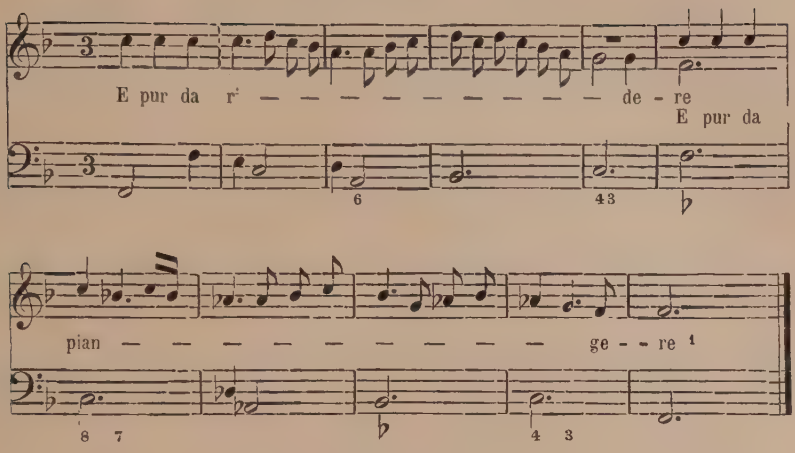
* * *

Avant de passer à l'étude des formes musicales que Bach met en œuvre, il nous faut encore parler brièvement du caractère que Bach attribue au mode majeur et au mode mineur, et examiner quelle tâche expressive il assigne aux différentes voix.

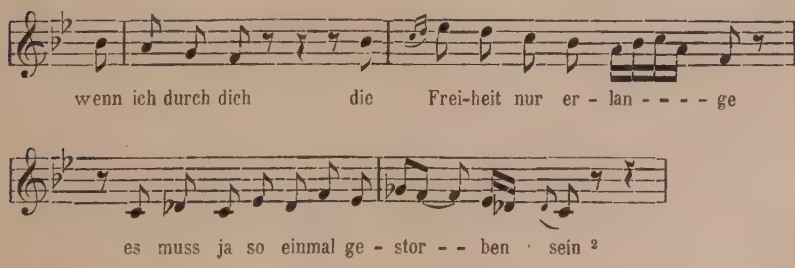
Pour traiter la première question, il n'est point nécessaire d'examiner si toutes les compositions de Bach qui sont d'une tonalité majeure sont joyeuses, et si tout ce qu'il a écrit en mineur est triste. Un tel classement serait presque enfantin, et ne donnerait que de médiocres résultats. Certains chœurs ou certains airs très douloureux sont chantés, en effet, dans un ton majeur [1], et certains airs allègres sont de mode mineur [2]. Ce n'est que quand le majeur et le mineur se trouvent directement opposés l'un à l'autre, dans la même composition, que nous pouvons en constater avec certitude l'antagonisme significatif. Nous sommes alors à même d'observer ce que Kircher appelle la mutation du mode, ce qui, dit-il, « a une grande force d'expression » (*magnam emphasin*) et produit, chez les auditeurs, de « notables altérations du sentiment ». Il transcrit, en témoignage de ce qu'il avance, un dialogue où Giacomo Carissimi, « le très célèbre préfet du chœur au collège germanique », représente, par le moyen de ce style, les pleurs d'Héraclite et le rire de Démocrite. Voici le commencement de ce « paradigme du style métabolique ».

1 Par exemple, l'air d'alto de *Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem* (B. G. 159).

2 Ainsi l'air de ténor *Frohe Hirten*, dans le *Weihnachts-Oratorium* (B. G. V², p. 62). Remarquons cependant que, d'une manière générale, Bach observe la distinction expressive entre le majeur et le mineur. C'est pour rendre plus apparente cette opposition que nous citerons des exemples où l'antithèse est formelle.



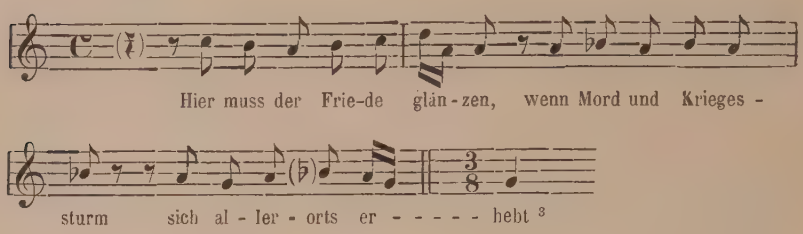
Nous avons vu la mélodie s'assombrir ainsi, par une modulation mineure, dans la vocalise jointe au mot *sorgen*, qui a été citée quelques pages plus haut. Dans l'air d'alto de la cantate *Ach, lieben Christen, seid getrost*, Bach met une gravité soudaine dans la fin de cette phrase qui évoque la mort, libératrice, mais dont l'affranchissement est payé par la douleur : « Tu ne m'effraies point, si par toi j'obtiens la liberté, il faut pourtant bien que je meure ». Ce mélange d'audace et de crainte est d'une admirable vérité de sentiment. Ici encore, Bach complète son texte, et fait deviner ce que les paroles n'avouent point, l'inévitable terreur de la mort incertaine, que les promesses de consolation ne suffisent pas à détourner.



[1] *Musurgia universalis* (1650) l. VII, c. 9, p. 673.
[2] B. G. 114 (XXIV, p. 104).

L'espèce de cantique formé d'invocations à Jésus, que le soprano chante avant l'air *Flösst, mein Heiland*, dans l'*Oratorio de Noël*, se termine par une cadence mineure, quand les paroles rappellent que Jésus s'est sacrifié sur « le douloureux arbre de la croix » [1].

Ce contraste de modalité s'observe déjà dans la cantate de 1708, *Gott ist mein König*, quand Bach veut opposer à l'état de paix où vit la cité que Dieu protège, « la tempête de meurtre et de guerre, partout déchaînée » [2].



Remarquons enfin que, dans l'air d'alto de la cantate *Mache dich, mein Geist, bereit*, une modulation majeure vivifie le chant et se prolonge dans l'accompagnement, en accords clairs, quand, après avoir reproché à l'âme sa torpeur, le chanteur s'écrie : « Éveille-toi donc » [4].

[1] *Weihnachts-Oratorium* (B. G. V², p. 151).

[2] Heinrich Schütz (éd. Spitta, VI, p. 9), Tunder (éd. Seiffert, p. 112) et Zachow (éd. cit. p. 100), nous fournissent déjà des exemples de même nature.

[3] B. G. 71 (XVIII, p. 22).

[4] B. G. 115 (XXIV, p. 124). C'est à cet usage tout moderne que se borne, chez Bach, la pratique expressive des tons anciens. Au commencement du XVIIIe siècle, ils étaient presque entièrement tombés en désuétude. Andreas Werckmeister écrit (p. 55) dans son *Harmonologia musica* (1702) : « Nous ne voulons traiter ici que brièvement des douze modes sur lesquels nos chorals et d'autres pièces sont encore quelquefois basés : aujourd'hui on pourrait bien s'en tirer avec deux modes ». Quelques pages plus loin, il reconnaît cependant la nécessité de les bien comprendre pour accompagner, comme il convient, les anciens chorals et y faire des préludes bien appropriés (p. 59). Dans son *Musicalischer Trichter* (1706) M. H. Fuhrmann rapporte que Johann Rosenmüller († 1684) n'admettait que deux modes, l'ionien et le dorien (majeur et mineur) qui, disait-il, contenaient tous les autres (p. 41). Händel écrivait de Londres à Mattheson, le 24 février 1719 : « Mais, comme on s'est affranchi des bornes étroites de l'ancienne musique, je ne vois pas de quelle utilité les modes grecs puissent être pour la musique moderne ». (*Critica musica*, II, p. 211).

Si nous en venons maintenant à l'usage que Bach fait des différentes voix, nous devons constater qu'il réserve à chacune d'elles le rôle qui s'accorde le mieux avec sa nature. G. B. Doni conseille, dans son traité de la musique scénique, d'assigner à chaque personnage une voix en rapport avec son caractère. D'après lui, il est désirable que Jésus soit représenté par un ténor « de ton ordinaire », cette voix étant celle qui convient à un corps bien organisé. Dieu le Père, « toujours représenté sous la forme d'un vieillard », ne saurait être plus heureusement figuré que par un baryton. Les anges auront des voix de soprano, et le prince des démons, que l'on dépeint, de coutume, d'apparence « grande, grosse et barbue », chantera la basse profonde, et sera accompagné de quelque instrument grave et de sonorité étrange. Doni continue son énumération, les dieux de l'Olympe succèdent aux anges et aux démons, et il termine en recommandant de confier à un contralto le soin de feindre Bellone « déesse de la guerre », de donner à des soprani peu élevés la mission de jouer Cérès, Junon, Vénus et Minerve, et de laisser à des soprani plus aigus l'emploi de Diane et de Proserpine[1].

Bach ne s'accorde guère avec Doni que sur le principe même de chercher déjà, dans le coloris de chaque voix, la nuance qui s'harmonise avec les sentiments que les paroles interprètent. Mais, dans l'application, il contredit presque partout le critique italien[2]. Doni voit les personnages, il les met en scène, les groupe en tableaux où ils lui apparaissent avec la physionomie et les attributs que les peintres ont si souvent reproduits. Ils sont tout prêts pour l'action. Bach n'a point ce coup d'œil théâtral. Ce sont les âmes qu'il décrit de préférence. Il n'a pas besoin de s'imaginer Dieu comme un vieillard à la voix profonde. Mais il le fait parler avec cette vigueur pleine qu'a la toute-puissance,

[1] *Trattato della Musica scenica*, 2e vol. des œuvres complètes, page 86.

[2] Dans le *Dramma per Musica Tönet, ihr Pauken* (B. G. XXXIV), Bellone est un soprano. Diane chante cependant le dessus, dans la cantate *Was mir behagt* (B. G. XXIX). Il est bien probable d'ailleurs que Bach ne connut pas cet ouvrage de Doni. Je ne le cite que pour montrer qu'on avait déjà eu l'idée de caractériser les différentes voix.

d'un ton grave qui trouble, par exemple dans la cantate *Was soll ich aus dir machen, Ephraim*[1], « comment dois-je te traiter, Ephraïm ? » Dans la cantate *Siehe, ich will viel Fischer aussenden*, Jésus rassure Pierre, non avec cette voix de ténor que Doni a rêvée, mais d'une voix de basse à l'accent large et ferme[2]. C'est, d'ailleurs, de la même voix que le Christ chante, dans la *Matthäus-Passion* et dans la *Johannes-Passion*. Et quand Bach veut faire entendre la voix de l'Esprit-Saint, c'est encore le même chant, d'une sonorité calme, sans passion, mais plein de miséricorde, qui nous annonce les paroles de consolation : « Paix à ceux qui meurent au Seigneur ». La cantate où intervient la « voix de l'Esprit-Saint » est d'ailleurs fort intéressante pour l'étude de l'usage expressif des voix de timbre différent. Dans cette œuvre, où est commenté le choral *O Ewigkeit, du Donnerwort*[3], chacun des chanteurs joue pour ainsi dire un rôle. L'alto représente « la Crainte », le ténor est « l'Espérance », la basse, « la Voix de l'Esprit-Saint ». Nous n'analyserons pas ici cette cantate, qui porte le titre de *Dialogus*. Je veux seulement faire observer que les mêmes allégories de la crainte et de l'espoir sont également figurées par l'alto et par le ténor, dans la cantate *Erfreut euch, ihr Herzen*[4]. Dans le trio du *Weihnachts-Oratorium*, au contraire, l'alto exprime la joie tranquille de la certitude, tandis que le ténor et le soprano sont en proie au doute et au désir[5]. Il semblerait qu'il y eût contradiction entre ce trio où l'alto chante la paix, et les autres cantates que nous venons de citer, où il ne parlait que d'effroi. Il n'en est rien. Comme le dit excellemment M. Arnold Schering, « chaque fois qu'une situation atteint le plus haut point, que ce soit dans la douleur ou dans la joie calme, Bach a recours à la voix d'alto et obtient des effets saisissants. C'est la voix qui pousse avec le plus d'instance l'appel à la pitié, ses tons sombres expriment avec le plus de vérité les défaillances humaines ; les

[1] B. G. 89.
[2] B. G. 88.
[3] B. G. 60 (XII², p. 187).
[4] B. G. 66.
[5] B. G. V², p. 198.

airs les plus passionnés, les plus pénétrants, sont écrits pour elle ». Et M. Schering renvoie, avec juste raison, aux airs d'alto de la *Matthäus-Passion* et de la *Johannes-Passion*, à l'*Agnus Dei* de la *Messe en si mineur*, à l'*Et misericordia* chanté avec le ténor dans le *Magnificat*[1]. On peut citer encore les airs d'alto des cantates *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*[2], *Komm, du süsse Todesstunde*[3], *Gott soll allein mein Herze haben*[4], etc., où le sentiment est intime et pénétrant.

Bach se sert au contraire du soprano dans les airs animés, dans les airs brillants, au lyrisme clair et volubile. C'est au soprano qu'il demande de faire tinter des arpèges argentins, dans la cantate *Jauchzet Gott in allen Landen*[5], et dans la cantate *Christum wir sollen loben schon*[6]. Les airs de Bach les plus populaires, et c'est tout dire, sont des airs de soprano, ainsi l' « air de l'écho » dans le *Weihnachts-Oratorium*[7], l'air de « la Pentecôte » (cantate *Also hat Gott die Welt geliebt*)[8], etc.

Quant au ténor, il en est un peu de cette voix généreuse comme du violon, dont la richesse s'adapte à tous les sujets. Signalons cependant sa fonction spéciale, et presque liturgique d' « historien », dans les *Passions*, et dans les autres récits tirés de l'Évangile[9].

1 *Bach's Textbehandlung* (1900), p. 27.
2 B. G. 116.
3 B. G. 161.
4 B. G. 169.
5 B. G. 51.
6 B. G. 121.
7 B. G. V², p. 153.
8 B. G. 68.
9 Par exemple dans la cantate *Lobet Gott in seinen Reichen* (B. G. 11), dans le *Weihnachts-Oratorium*, etc.

CHAPITRE HUITIÈME

LES PRINCIPALES FORMES DE COMPOSITION DANS LA MUSIQUE VOCALE DE BACH

Le récitatif. — L'*arioso*. — L'air à plusieurs strophes. — L'*aria* avec *da capo*. — Valeur lyrique de cette forme. — Les duos à la manière française. — Les duos italiens. — Les dialogues. — L'individualité des thèmes aux différentes voix. — La fugue, forme lyrique.

De toutes les formes de composition, le récitatif ordinaire paraît la plus simple et la plus libre. Très claire et très souple, c'est la forme expressive par excellence. Presque entièrement dégagé des énigmes de l'art, le récitatif n'a de recherche que pour toucher l'auditeur, et il s'enjolive à peine, de loin en loin, pour le charmer. La parole y domine, et le chant ne semble en être que la déclamation brodée. Il se développe comme un discours modulé sobrement. Les accents des mots y préparent déjà la musique des phrases, qui s'épanouit dans les émotions de la voix, et les vocalises ne s'y déplient que comme les grands gestes d'un acteur exalté, ou d'un mime aux mouvements explicites. Nulle part la sensibilité du musicien ne peut mieux se dévoiler. Il n'est point question ici d'architecture, de proportions, ni de tonalité rigoureuse. « Le récitatif est un style nouveau et à part..... où l'on ne prend garde ni aux résolutions régulières, ni à la progression naturelle des sons, ni à la mesure, ni aux autres conventions légales. En un mot, c'est, par comparaison avec une musique ordonnée, ce qu'est la prose en face de la poésie enfermée dans

certaines limites métriques». Johann David Heinichen en juge du moins ainsi, dans son traité d'accompagnement publié à Hambourg en 1711 (p. 214)[1].

Il ne faudrait point croire, cependant, que, pour n'être point soumis aux préceptes généralement observés dans la composition, ce langage échappât complètement à toute organisation. Loin de là. Dans un ouvrage publié quelques années avant celui de Heinichen que nous avons cité, Barthold Feind a bien soin de nous avertir que le récitatif est régi par des lois très détaillées. Il nous dit que, si «quelque chose est demandé, raconté, commandé ou lu,» chacune de ces distinctions dans le récit est exprimée dans la musique suivant des règles particulières, par des tons ou des harmonies de caractère spécial. «Le point et virgule, le point, le point d'interrogation, d'exclamation, les deux points, la virgule ont leurs lois et leurs cadences, qui diffèrent comme le feu et l'eau. Lorsqu'un acteur lit une lettre, dans un opéra composé par un musicien excellent comme Reinhard Keiser, on remarquera presque un *tertium quid* entre le chant et le discours, et la même chose peut se dire de tout le récitatif»[2]. Nous avons déjà vu que ces lois sont moins formelles que Feind ne le suppose. Rappelons-nous d'ailleurs qu'elles sont basées sur la connaissance de la déclamation naturelle, et tendent à en reproduire les caractères. Le musicien vraiment doué du sens expressif peut donc les renouveler d'instinct. Mais c'est presque un privilège du génie, et Mattheson n'a pas tort d'écrire, dans la préface de son oratorio *Der blutrüstige Keltertreter* (1721), qu'il faut «plus d'art et d'habileté pour bien composer un seul récit, en tenant compte des sentiments et en observant la coupe des phrases..... que pour composer dix airs d'après la pratique commune»[3]. De fort rares qualités, dit encore Mattheson, doivent être en effet réunies dans le

[1] *Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Music-liebender auff gewisse vortheilhafftige Arth könne zu vollkommener Erlernung des General-Basses, entweder durch eigenen Fleiss selbst gelangen oder durch andere kurtz und glücklich dahier angeführet werden, etc.*

[2] *Deutsche Gedichte*, 1708 (préf., p. 78).

[3] Cité dans *Der vollkommene Capellmeister*, p. 23.

récit. Pour lui, ce n'est pas aussi petite affaire de mettre au jour un bon récitatif, que beaucoup le pensent, et il énumère, dans le *Kern melodischer Wissenschaft*, les propriétés d'un récit bien fait.

Nous traduisons ici ce curieux exposé.

« 1. Le récitatif ne veut pas être forcé, mais tout à fait naturel.

« 2. On doit y observer parfaitement l'énergie de l'expression (*emphasis*)[1].

« 3. L'émotion ne doit pas y souffrir le moindre dommage.

« 4. Il faut que tout parvienne aux oreilles aussi facilement et aussi intelligiblement que si l'on parlait.

« 5. Le récitatif insiste bien plus sur les divisions du discours, que tous les airs, où l'on tolère quelque négligence à cause de l'agrément de la mélodie.

« 6. A proprement parler, les vocalises et les répétitions ne conviennent point au récitatif, excepté dans quelques cas tout particuliers.

« 7. Il ne peut jamais oublier l'accent.

« 8. Bien que la mesure même ait souvent quelque relâche, il convient cependant de la respecter en écrivant.

« 9. Le style adopté doit être gardé dans toutes ses dispositions, et cependant présenter quelque chose d'imprévu dans la succession des sons.

« 10. Il faut rechercher la plus ingénieuse variété dans la marche des motifs et dans la modulation, mais de telle manière que cela semble se produire par hasard.

« En un mot, rien ne trahit plus sûrement la maladresse du compositeur qu'un récitatif empesé et que l'on paraît épeler[2]. C'est une vérité souvent constatée »[3].

[1] *Nachdruck* dans le texte allemand.

[2] Littéralement, un récitatif du « livre au coq » (l'abécédaire).

[3] *Kern melodischer Wissenschaft* (1737), p. 97. Mattheson donne cet ouvrage comme le « précurseur » du traité plus complet intitulé *Der vollkommene Capellmeister*. Ce dernier livre parut en 1739. Les mêmes règles s'y retrouvent avec quelques variantes (2e partie, chap. 13, § 24).

Mattheson met ainsi le compositeur en garde contre les défauts du récitatif, mais il ne lui enseigne point le moyen de les éviter. A vrai dire, une seule ressource doit suffire au musicien capable de comprendre le texte sur lequel il veut écrire. S'il la possède, elle le sauvera aussi bien de la monotonie que de la pâleur, et il n'aura pas besoin, pour dissimuler sa faiblesse, de coudre, à la trame pauvre de son chant, des arabesques faciles dont le dessin est déjà dans toutes les mémoires. Mais cette ressource n'appartient qu'à l'artiste inspiré, et les plus sages préceptes ne sauraient en tenir lieu. Il ne manque à la série de recommandations de Mattheson qu'un seul conseil, le conseil d'avoir de l'imagination et beaucoup de talent.

Or, c'est justement par l'invention que, dans ses récitatifs, Bach se distingue. Il n'a point de peine à les développer avec cette « ingénieuse variété » que prône Mattheson. Et il satisfait en même temps, mieux que tout autre, à la condition première du récitatif, qui doit être intelligible et expressif. Nous connaissons en effet la puissance de son vocabulaire. Quelques exemples vont nous montrer cette force en action. Nous verrons avec quelle précision et quelle heureuse diversité les termes de son langage s'associent, et la richesse de son imagination nous apparaîtra là même où il ne semble se servir que de matériaux déjà tout préparés.

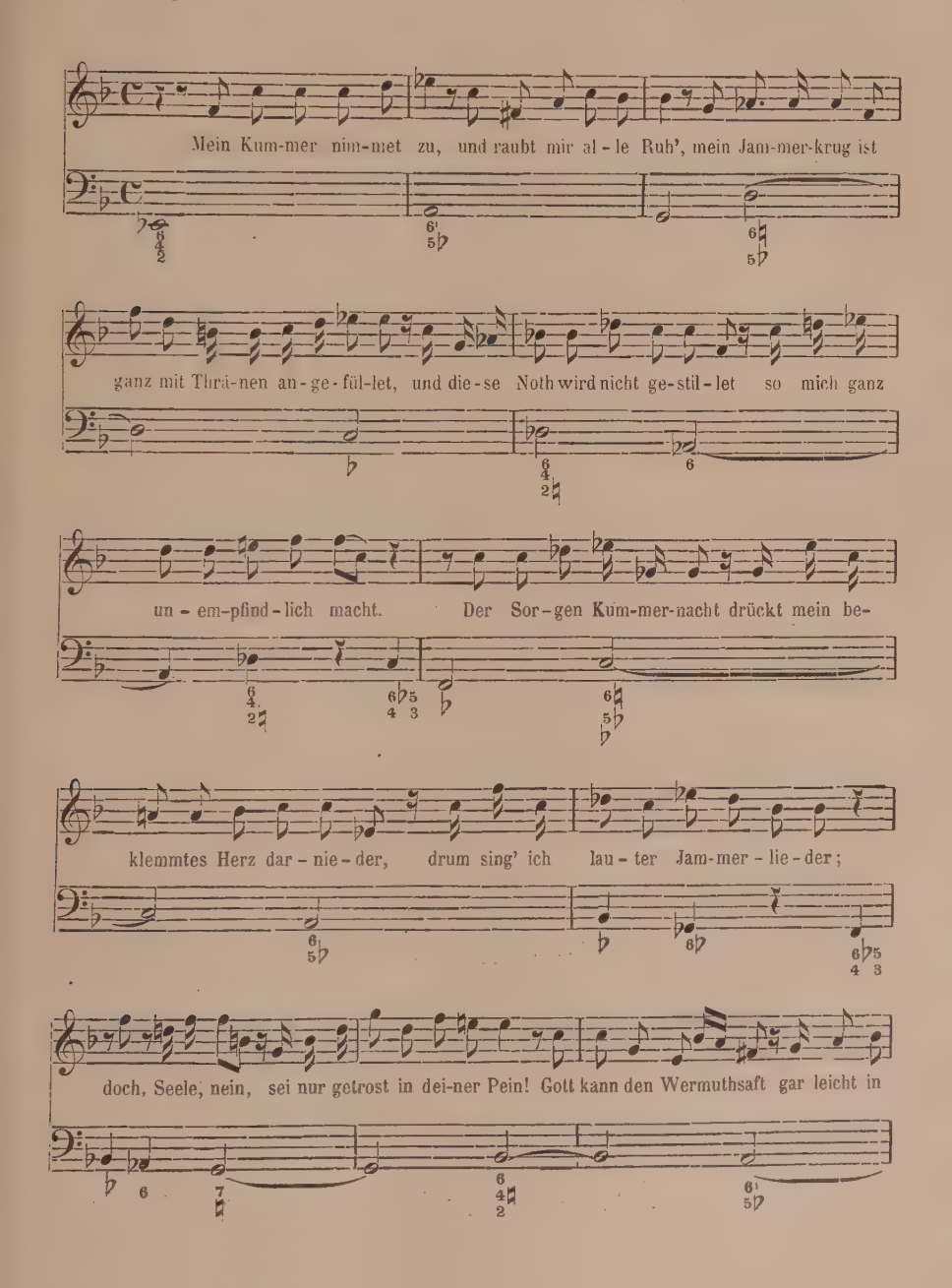
Dans le récitatif de soprano de la cantate *Meine Seufzer, meine Thränen*, se manifeste très nettement le procédé que Bach emploie, pour obtenir de la musique une traduction du texte, aussi compréhensible et aussi colorée que le texte même. Voici les paroles : « Mon affliction va grandissant et me ravit tout repos. L'urne douloureuse est toute pleine de mes larmes, et cette détresse ne s'apaise point, et me prive de tout sentiment. La nuit des soucis accable mon cœur oppressé, aussi je ne chante plus que des cantiques désolés. Cependant, mon âme, sois consolée dans ta peine. Dieu peut changer l'amer breuvage en vin d'allégresse, et te réserver alors mille joies. »

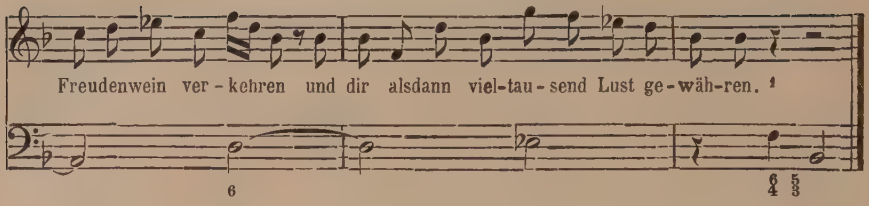
Dès la première mesure, l'harmonie trouble de l'accompagnement, avant même que la voix n'ait parlé, nous

annonce la tristesse incertaine, le besoin de consolation. L'accord du début n'est pas consonnant, et Bach l'a disposé de telle manière que la note qui en caractérise l'irrégularité soit particulièrement marquée. Il donne ainsi à cet accord de septième de dominante une énergie sombre que l'on n'attendrait point d'une harmonie aussi usuelle, et d'effet généralement amolli. Cette tenue opaque se prolonge pendant toute cette mesure, et, dans la mesure suivante, par un mouvement de basse, d'une mélodie hésitante, l'harmonie s'exaspère. Tandis que la voix exprime, par un motif ascendant, le progrès de la douleur, l'accompagnement passe de l'accord morne qu'il a fait entendre d'abord à un accord plus pénétrant, et, pour les contemporains de Bach, encore doué de quelque étrangeté, l'accord de septième diminuée. La même harmonie confuse et intense se joint à la déclamation des plaintes larmoyantes qui suivent. Nous remarquerons ici, dans le chant, l'accent pénétrant du *la bémol*, répété sur *mein Jammerkrug*, et l'élan d'octave par lequel Bach interprète avec emphase l'idée de plénitude, procédé qui lui est familier[1], et par lequel il donne ici au mot *ganz* (tout) un grand éclat douloureux. Dans la proposition suivante «et cette détresse n'est point calmée», la septième diminuée accompagne le mot *Noth* (détresse), et le met en relief, tandis que par une note qui s'élève, le soprano insiste sur la négation (*nicht*), et la rend plus distincte au milieu de ce passage, dont le débit presque uniforme est d'une grande justesse. Le ton devient plus violent dans la phrase suivante. Les chutes de la voix dépeignent l'accablement, et la modulation mineure qui domine, pendant trois mesures, donne une impression de tristesse obstinée et inguérissable. Bach prépare ainsi un puissant effet de contraste. Quand les paroles annoncent le revirement sentimental, une éclaircie dans l'âme, ces teintes obscures disparaissent. Les accords mineurs persistent encore, sous ces mots vigoureusement articulés: «Pourtant, mon âme, non». Mais le superbe arpège du chant illumine le récitatif. Si quelques dissonances atténuent, dans la basse, cette joie soudaine, si le souvenir

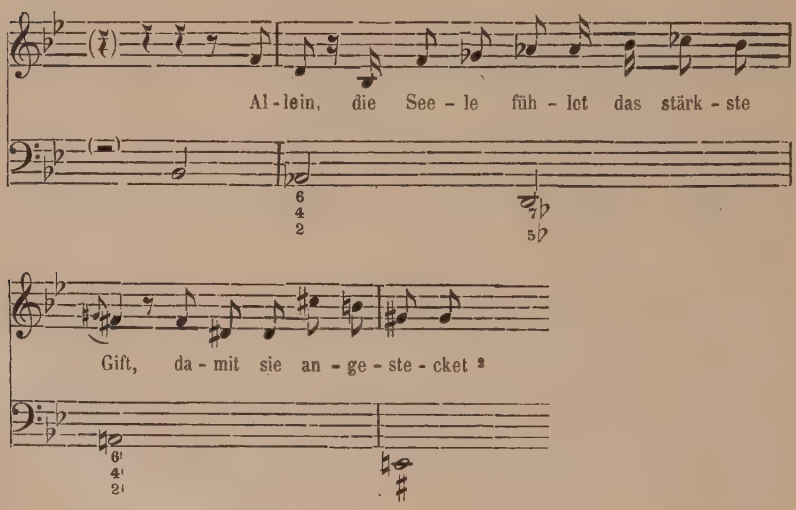
[1] Voyez à la page 35 de cette étude.

«amer» de la souffrance conserve de l'âpreté, ces derniers brouillards se fondent, cédant à la sérénité de la mélodie où rayonnent les motifs de la consolation et de la félicité.





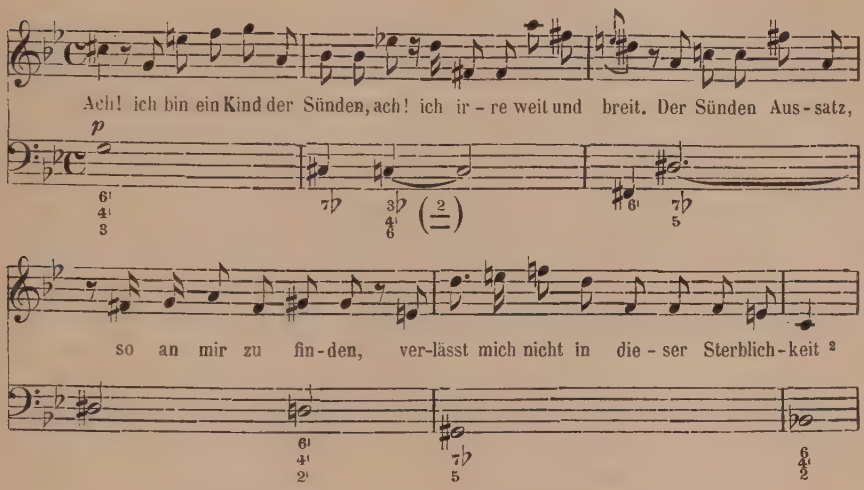
Nous voyons, dans le récitatif d'alto de la cantate *Ich elender Mensch*, une de ces surprises de modulation que Mattheson conseille au compositeur de préméditer avec une habileté cachée. Le début de ce récitatif n'est qu'une longue lamentation sur la misère de la vie en ce monde, sur les ravages que fait le «poison du péché», sur les douleurs que le corps doit supporter jusqu'au tombeau. «Mais l'âme ressent, par contagion, le plus fort du venin. Aussi, quand la douleur atteint ce corps de mort, si le calice des douleurs lui semble amer, l'âme soupire profondément».



Dans ce récitatif, dont nous ne donnons que la basse chiffrée, le quatuor à cordes réalise les harmonies indiquées sur la partie de *continuo*. Mais l'accompagnement instru-

[1] B. G. 13 (II, p. 92).
[2] B. G. 48 (X, p. 286).

mental reste ici d'une grande sobriété, et cette simplicité rend plus apparent encore l'audacieux enchaînement des accords. Bach va ici jusqu'à l'enharmonie[1]. La même ressource, d'une étrangeté troublante, lui sert à peindre l'égarement, dans le récit de ténor de la cantate *Jesu, der du meine Seele.* Observons que ce récit commence par un accord dissonant.



Dans les exemples qui précèdent, l'accompagnement ne fait que soutenir le chant, en renforçant l'expression par le coloris harmonique. Quelquefois, de petites descriptions y sont mêlées. Mattheson accepte volontiers que, en général, le compositeur anime ainsi sa musique. « On ne peut pas blâmer que, dans quelque circonstance, une sorte de petit jeu des sons (*lusus sonorum*) survienne dans l'accompagnement. Mais cela doit rester discret, et il ne faut pas qu'on en fasse l'affaire principale »[3]. C'est ainsi que, dans un récit où la déclamation a une grande intensité de sentiment, la basse continue, très calme jusque-là, déroule un court motif formé de quelques notes rapides, comme pour représenter le départ du bien-aimé. Un peu plus loin, la basse s'élance avec vivacité,

1 Il donne successivement des impressions de *sol mineur* et de *mi majeur*.
2 B. G. 78 (XVIII, p. 274).
Der vollkommene Capellmeister (1739), p. 201.

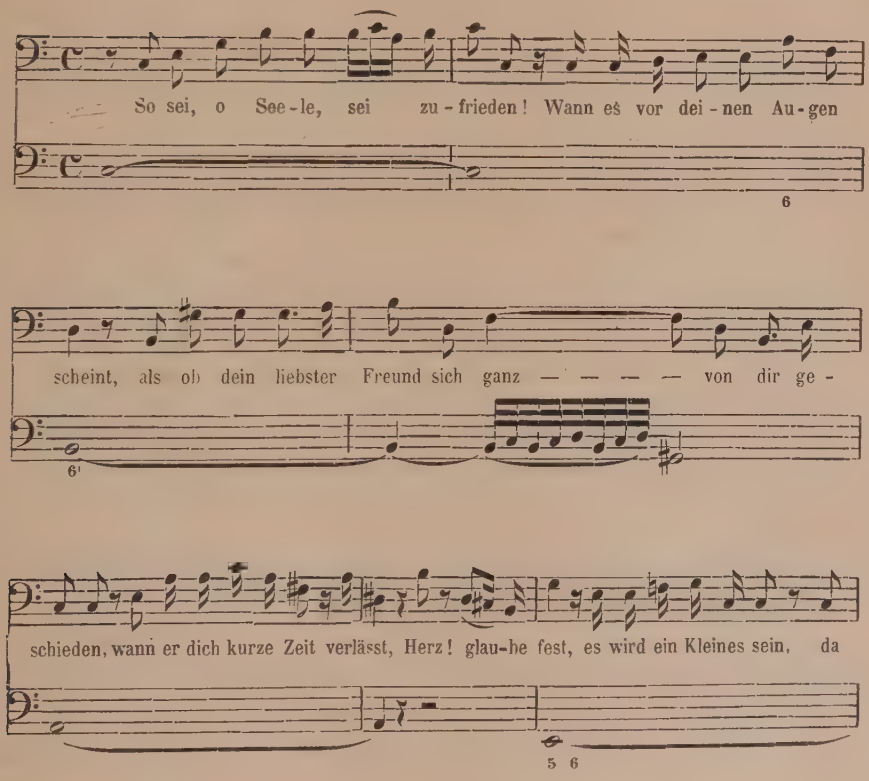
comme pour représenter l'essor de l'âme consolée. Ce début de récit, emprunté à la cantate *Mein Gott, wie lang', ach lange*, est d'ailleurs fort intéressant pour nous. Le chant commence par les notes de l'accord parfait, exposées dans l'ordre ascendant, et suivies de la septième du ton fondamental que la basse ne cesse pas de faire entendre. La mélodie se trouve ainsi en désaccord avec l'accompagnement, et Bach appuie sur la dissonance, répétant quatre fois le *si*, pour que l'oreille en subisse longuement le déplaisir. En s'acharnant ainsi sur la note fausse, il veut donner une image de l'anxiété de l'âme. Les paroles disent: «Ame, sois satisfaite». Mais, avant que, sur le dernier mot, l'accord apaisant ne s'épanouisse, Bach veut faire ressentir le malaise de l'angoisse, en nous obsédant de cette note toute voisine de la note attendue, à laquelle la voix ne parviendra que péniblement, arrêtée près du sommet, et ne l'effleurant que pour retomber au-dessous du point de départ. Mais avec quelle plénitude il la goûte, cette note enfin conquise! Avec quelle complaisance il la fait se refléter à l'octave inférieure! Il jouit vraiment de cette cadence, comme d'un repos. On aurait quelques mots à peine à changer dans un passage souvent reproduit d'un livre de Guyau, pour que ce fragment de récitatif en soit une précise illustration musicale. Pour Bach, cet accord parfait devait causer cette sensation «profonde» et «suave» de rafraîchissement, que produit la glace sur le front d'un malade, amener la «résurrection..... de toute l'harmonie intérieure»[1]. Un peu plus loin, le mot *ganz* (tout à fait) est marqué par une tenue, et le mot *verlässt* (abandonne) se trouve accentué, étant séparé du reste de la phrase par un bref silence qui, détail presque trop ingénieux[2], représente assez exactement aussi ce «peu de temps» pendant lequel l'âme a été délaissée par le bien-aimé. Sans accompagnement, la voix lance une exhortation à la foi, où nous voyons encore un mot isolé comme un appel (cœur — crois fermement). Après avoir encore évoqué des idées de douleur, d'un ton presque uni-

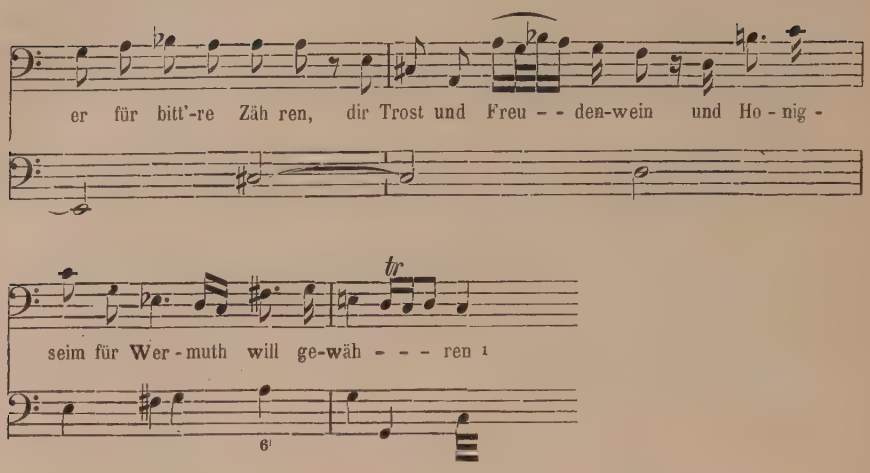
[1] *Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine* (1884), p. 62.

[2] Nous avons vu plus haut (p. 112) un semblable usage significatif des silences. Il est certain qu'ici l'intention pittoresque ne passe qu'au second rang. Bach vise avant tout à l'énergie de la déclamation.

forme qui ne module que sur la syllabe forte d'un adjectif (amer) pour former, avec la basse, une dissonance figurative, Bach interprète, par un fragment d'arpège et par un motif orné d'une vocalise brève, les paroles qui promettent «la consolation et le vin de la joie». Le texte joint «le miel pur» à ces dons que Dieu assure en échange des larmes versées ici-bas : ce sera le paiement de l'amertume terrestre. De ce dernier contraste, Bach dégage une antithèse musicale, où s'opposent, comme dans des exemples déjà cités, le mode majeur et le mode mineur.

Voici la première partie de ce long récitatif.





Dans le récit de ténor de la cantate *Christen, ätzet diesen Tag*, la basse intervient aussi d'une manière descriptive. Une gamme ascendante, suivie d'un arpège terminé par une chute d'octave, gronde au *continuo*, quand le ténor déclame: «Le lion de la souche de Juda est apparu. Son arc est tendu, et le glaive qu'il fera servir à notre libération est déjà aiguisé». Mais ici, cette formule n'est pas seulement pittoresque: ce grand dessin se répète sur des tons différents, et le récitatif en reçoit une sorte d'unité menaçante et farouche[2]. Dans la cantate *Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget,* la basse ne joue pas autre chose que deux gammes montantes, formées de doubles croches, et Bach donne par ce moyen une image qui s'accorde avec ce texte: «Va, monde, garde ce qui t'appartient, je ne veux et je ne puis rien recevoir de toi»[3].

Bach organise volontiers un motif persistant d'accompagnement, qui relie les différentes phrases du récitatif, l'environne pour ainsi dire d'un décor continu, et en résout l'idée dominante en musique pure. Mais n'oublions pas que, pour Bach, la «musique pure» n'est qu'une musique plus vaguement déter-

[1] B. G. 155 (XXXII, p. 91).
[2] B. G. 63 (XVI, p. 79).
[3] B. G. 64 (XVI, p. 119).

minée, qui peut satisfaire à plusieurs interprétations à la fois. C'est ainsi que, dans le récitatif de basse de la cantate «pour le deuxième jour de la fête de Noël» (*Weihnachts-Oratorium*), un motif arpégé décrit d'abord l'action de marcher, quand le chanteur dit: «Bergers, allez». Puis, plus suivis, les mêmes motifs murmurent doucement, toujours en arpèges clairs, mais d'un rythme balancé, quand le texte parle de l'enfant à la crèche, près duquel les bergers, au terme de leur pèlerinage, devront chanter leur cantique de berceuse[1].

Dans la cantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, le violoncelle accompagne d'un battement incessant le récitatif de la basse, où «le voyage en ce monde» est comparé à une traversée en mer, mais le mouvement s'arrête à ces mots: «Et quand les vagues furieuses ont fini d'écumer, je débarque dans ma cité, qui est le royaume des cieux»[2].

Rappelons encore la musique flottante des hautbois, dans le récitatif d'alto de la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*, où le rythme des instruments semble sans cesse contredire le rythme du chant, ce qui produit une impression d'inquiétude continuelle. «Attendre est périlleux. Veux-tu manquer le temps favorable? Dieu, autrefois clément pour toi, peut te traîner devant son tribunal..... Convertis-toi, que cette heure ne te trouve pas, sans que tu y sois préparé»[3].

Quelquefois, cette unité de sentiment que Bach veut donner au récitatif, est obtenue au moyen d'une ressource à demi poétique, à demi musicale. Tandis que le chanteur exprime, selon les procédés habituels à Bach, le contenu verbal du livret, l'accompagnement juxtapose à ce chant la mélodie d'un choral. Même sans paroles, le cantique intervient d'une manière intelligible. Le thème connu, qui se déroule, rattache et domine les fragments disjoints de la déclamation: l'unité musicale est ainsi assurée, puisque l'enchaînement des parties du choral présente un tout bien défini. Et cette musique est trop étroitement associée, dans

1 B. G. V², p. 67.
2 B. G. 56 (XII², p. 97).
3 B. G. 102 (XXIII, p. 65).

l'esprit des auditeurs, à un texte précis, pour que les idées qui s'en dégageraient avec netteté, si le cantique était chanté, ne leur soient pas suggérées, même quand on se contente de le jouer. Les anciens disaient: «*Numeros memini, si verba tenerem*». Le compositeur se fie à la justesse de la proposition réciproque. Il estime qu'on se souviendra des paroles, si la mélodie est offerte. Dans le récitatif de la cantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn*, à la voix du ténor qui supplie le Sauveur, se joint la prière universelle des chrétiens, symbolisée par la mélodie du choral *Christe, du Lamm Gottes*[1]. Le cantique des anges s'élève, cristallin, au-dessus du récit où le soprano décrit leurs concerts, dans la cantate *Das neugebor'ne Kindelein*[2]. On entend le hautbois exposer, intégralement, la mélodie d'une strophe du choral dont le récitatif présente la paraphrase, dans la cantate *Wo soll ich fliehen hin*[3]. Enfin, nous avons cité plus haut un récitatif de basse de la cantate *Wachet, betet*, où la trompette fait retentir le choral du «jugement dernier», pendant que le chanteur annonce les terreurs des hommes, dans le bouleversement du monde écroulé[4].

Nous reconnaissons encore, dans l'usage de ce nouveau moyen de se rendre intelligible, une tendance de Bach, dont nous avons constaté l'effet dans un chapitre précédent. Il ne lui suffit pas de suivre le texte dans tous les détails qui lui semblent significatifs. Il veut encore extraire ce qui est impliqué dans le texte. Il veut être le musicien des situations, comme il est déjà le musicien des mots, des gestes et des figures. Cette ampleur dans l'interprétation lui permet d'atteindre jusqu'aux idées abstraites. Ainsi, le récitatif de ténor de la cantate *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein*[5] est accompagné, à la basse continue, par le thème complet du choral dont la cantate a pris le nom. D'autre part, le ténor chante des fragments quelque peu déformés du même can-

1 B. G. 23 (V 1, p. 104).
2 B. G. 122 (XXVI, p. 33).
3 B. G. 5 (I, p. 142).
4 B. G. 70 (XVI, p. 360).
5 B. G. 2 (I, p. 62).

tique. Bach est d'avis que ce contraste entre la mélodie intégrale et la mélodie découpée, pleine de variantes, fera mieux comprendre le sens des paroles. Le chanteur déplore, en effet, les errements de ceux qui abandonnent la saine doctrine de l'orthodoxie et interprètent la parole de Dieu d'après les fantaisies de leur raison. Le compositeur oppose de même, au pur énoncé du choral, une variation incohérente.

Parfois, les instruments, sans ajouter de motifs particuliers à l'accompagnement, ne font qu'en réaliser l'harmonie. Cette sorte de récitatif accompagné est généralement considérée comme fort expressive. Johann Adolphe Scheibe en approuve l'usage dans les compositions faites pour l'église. « Cette forme de récitatif est plus propre à exciter et à augmenter le recueillement que le récitatif chanté librement et sans accompagnement (d'orchestre). Elle touche davantage, et pénètre plus profondément dans le cœur. Comme les paroles y sont articulées plus lentement, et par conséquent plus distinctement, elles se font mieux comprendre dans l'église. Enfin, j'ai remarqué par expérience que nulle espèce de récitatif ne favorise l'édification plus que celle-lá, et que, par suite, nulle ne peut être moins choquante »[1]. Scheibe dit encore qu'il faut y avoir égard au sentiment et à la force des paroles. Cet accompagnement aura d'ailleurs d'autant plus d'intensité expressive qu'il sera plus mêlé d'étrangeté, tout en restant harmonieux. Et il ajoute: « Le chanteur émettra un tel récitatif avec plus de gravité, et plus lentement: aussi devra-t-il observer la mesure avec plus de rigueur que dans le récitatif ordinaire »[2].

C'est de ce récitatif que Dalembert écrit: « Outre le le récitatif court des scènes, qui marche presque aussi vite que la déclamation ordinaire, les Italiens en ont un autre qu'ils appellent récitatif *obligé*, c'est-à-dire accompagné d'instruments, et qu'ils emploient souvent avec succès dans les morceaux d'expression, et surtout dans les tableaux pathétiques »[3].

1 *Critischer Musikus* (1745), p. 748.

2 *Ibidem*.

3 *Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie*, tome IV (Amsterdam, 1759, p. 420).

Le récitatif accompagné d'orchestre paraît très tôt dans la musique allemande. Heinrich Schütz l'emploie déjà dans son *Historia von der Auferstehung Christi* (1623) où l'harmonie de quatre violes de gambe environne le récit de l'évangéliste d'un nuage mystique[1]. Dans les *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*, Schütz fait entendre, en même temps que la voix du Christ, deux instruments qui réalisent les accords de la basse continue[2]. W. H. Kretzschmar fait remarquer à ce propos que Schütz a pu emprunter ce procédé à la musique d'opéra où, « depuis Monteverde, il était d'usage d'accompagner les discours importants des principaux personnages non-seulement avec le *continuo*, mais avec des instruments à cordes. Pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, c'est une coutume établie dans l'ancien opéra de Venise, que les récitatifs des esprits qui interviennent, dans les fréquentes scènes de conjuration, soient accompagnés par des accords élevés et soutenus des instruments à cordes. Steffani se sert dans son *Trionfo di fato* de ces sons mystérieux des violons, dans la scène où l'ombre d'Hector et l'ombre d'Anchise se rencontrent »[3]. Johann Sebastiani accompagne des violons le chant du Christ, dans sa *Matthäus-Passion* (1672)[4]. Bach entoure de même les paroles de Jésus de ce que Winterfeld appelle une sorte de rayonnement sacré[5]. Dans la cantate *Ich lasse dich nicht*, le quatuor à cordes (deux parties de violon, *violetta* et basse) soutient le récit de ténor : « Mon Jésus bien-aimé, tu es ma joie dans la douleur, mon repos dans l'inquiétude, le doux lit où s'endort l'angoisse de mon cœur ». Cette phrase de début s'appuie à de larges accords, nuancés d'une harmonie expressive, où les dissonances rehaussent la déclamation des mots douloureux. Une guirlande de tierces alanguit délicieusement la cadence qui suit les dernières paroles où est évoquée l'idée de repos[6]. Quand le soprano dit son

[1] *Sämmtliche Werke*, vol. I.
[2] *Ibidem.*
[3] *Führer durch den Concertsaal* (1895), p. 43.
[4] *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1re série, 17e vol.
[5] *Der evangelische Kirchengesang*, III, p. 372.
[6] B. G. 157 (XXXII, p. 129).

ardent espoir du ciel, dans le récitatif de la cantate *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke*, les violons s'élèvent soudain comme pour former, au-dessus de la voix, une voûte lumineuse : Bach représente l'élan passionné de l'âme et suscite en même temps une image de l'immensité claire qui l'attire, et, pour mieux marquer l'âpreté du désir, il colore d'une dissonance, le grand accord épanoui de l'orchestre[1]. Ici encore, l'accompagnement aide, comme disait Dalembert, à « exprimer les tons de l'âme »[2].

Dans la cantate *Jauchzet Gott in allen Landen*, le quatuor ajoute au contraire au récit quelque chose de pittoresque[3]. Le soprano parle d'une prière au temple, et les instruments imitent le murmure des oraisons publiques, suivant un procédé que nous avons déjà décrit[4].

C'est encore le récitatif accompagné qui interprète, dans la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, la noble déploration du ténor, où les plaintes de la voix et les accords déchirants des instruments s'exaspèrent, dans une même progression[5].

La deuxième partie de cette cantate s'ouvre par un récitatif en dialogue que le quatuor accompagne aussi. Le soprano chante : « O Jésus, mon repos, ma lumière, où es-tu ? » Cette phrase est admirablement modelée. Après les premières paroles d'invocation, la voix baisse, presque sombre et vacillante, au souvenir du repos disparu, puis est énergique de nouveau, pour appeler le Dieu de clarté, et s'écrier, toujours plus exaltée : « Où restes-tu ? » L'orchestre traduit merveilleusement cette animation croissante. Les premiers violons jouent simplement une gamme ascendante, dont les premières notes sont des blanches, les dernières des noires. La force grandissante du sentiment se manifeste ainsi par l'accélération du rythme et par l'élévation de la mélodie. La basse répond à la demande du soprano, elle parle vigoureusement, va jusqu'à une note élevée, puis

[1] B. G. 84 (XX[1], p. 97).
[2] Ouvrage cité, page 421.
[3] B. G. 51 (XII[2], p. 10).
[4] Voyez à la page 126 de ce livre.
[5] B. G. 21 (V[1], p. 15).

redescend à la tonique, comme pour résoudre, par une conclusion précise, cette phrase d'interrogation que le soprano a laissée en suspens : « Chère âme, vois ! Je suis près de toi. » Avant que la basse ne commence, le quatuor planait déjà. Le rayonnement céleste avait précédé la vision divine. Dès que le chanteur a prononcé les premières syllabes, les violons et l'alto répètent l'accord qu'ils ont déjà tenu, l'accentuent au deuxième temps de la mesure, tandis que la basse s'abaisse d'un degré. Du *si bémol*, elle passe au *la bémol*. L'accord parfait de *si bémol* que l'orchestre a prolongé se transforme ainsi en accord de septième de dominante, et annonce le ton de *mi bémol*. Les instruments achèvent la cadence préparée, au moment où la basse continue glisse du *la bémol* au *sol*. Elle y demeure, et bientôt le premier violon, par un intervalle de douzième, descend au *mi bémol*. Le quatuor, ainsi disposé, résonne en harmonies graves. Assombri déjà par le ton profond des instruments, l'accompagnement, formé d'un accord de sixte, prend par là un caractère indécis, mal assuré. Le soprano continue : « Près de moi ? Ici tout n'est que nuit ». L'interrogation véhémente jaillit dans un intervalle de septième, puis la voix retombe, assourdie, au dernier mot (nuit). La voix de Christ reprend, accompagnée d'une harmonie ferme : « Je suis ton fidèle ami, qui veille aussi dans l'obscurité, où sont les rusés tentateurs ». Les premiers mots de cette phrase sont déclamés avec ampleur. Sur le mot *wacht* (veille), la voix s'élève, comme pour mieux déclarer la puissance de cette sauvegarde, et en affirmer l'éclat par une note rayonnante. L'harmonie change en même temps, et la fin de la proposition est illustrée, à l'orchestre, par une coulée d'accords qui ondulent, avec une grâce insinuante et tortueuse. Par ce commentaire du quatuor, Bach veut sans doute susciter une image de la souple perfidie de l'esprit malin, prêt à entraîner l'âme par des chemins obscurs et charmants. Au contraire, un accord clair est associé à cet appel : « Parais donc avec ta splendeur et la lumière de la consolation ». Le quatuor renouvelle, sur un ton plus élevé, cette harmonie où domine la quinte au son cristallin, et le récitatif s'achève solennellement et tendrement, par ces paroles

de la basse : « Voici qu'approche l'heure où la couronne de la lutte sera pour toi un doux rafraîchissement. » Les derniers mots sont ornés d'une vocalise élégante qui flotte doucement, annoncée d'ailleurs par le premier violon, dont le chant a le rythme aisé, le balancement aimable des motifs d'accueil et d'allégresse souriante[1].

A vrai dire, cette péroraison du récitatif n'est déjà plus dans le style de récitatif. La déclamation s'alanguit, et l'incessante variété du discours musical s'apaise. L'ampleur lyrique succède au contraste des répliques. Tout se fond dans une grande sérénité.

Cette conclusion se distingue d'ailleurs du dialogue qu'elle achève, par une différence de mouvement. La liberté du récit, que les chanteurs débitent à volonté, n'y est plus admise. Le compositeur avertit que la mesure, ici, redevient rigoureuse, en mettant, au-dessus de ce passage, l'indication *a tempo*[2]. Il aurait pu, aussi bien, le désigner du nom d'*arioso*. Ce n'est guère en effet que par son rythme organisé, que l'*arioso* s'écarte du récitatif ordinaire[3]. Le caractère plus continu des motifs de l'accompagnement ne provient que de cet épanouissement mélodique du chant, qui s'y reflète. Dans la troisième partie de la *Musicalische Handleitung* de Friedrich Erhardt Niedt, l'emploi de l'*arioso* est conseillé, pour donner plus de force expressive aux phrases principales du récitatif[4]. La fin du récitatif que je viens de signaler peut donc recevoir le nom d'*arioso*, puisqu'elle en a entièrement la nature. Il en est de même des passages du récit de basse de la cantate *Mein Gott, wie lang'*, où la déclamation s'amollit[5], et de ces nombreuses conclusions de récitatifs où la voix et les instruments se déploient avec complaisance, pour décrire un état durable de l'âme, ou résumer une scène, en insistant sur l'épisode le plus remar-

[1] Voyez à la page 102 de cette étude.

[2] B. G. 21 (V[1], p. 31).

[3] Mattheson le dit formellement (*Kern melodischer Wissenschaft*, 1737, p. 95).

[4] L'ouvrage fut publié en 1717 par Mattheson, après la mort de l'auteur. Voyez page 56 et page 57.

[5] B. G. 155 (XXXII, p. 91).

quable. Qu'ils en portent ou non le titre, ces passages doivent être considérés comme des *ariosi*. On peut citer en exemple les phrases éloquentes qui suivent le récit de basse de la cantate *Jesu, der du meine Seele*[1]. Dans la cantate *Ärg're dich, o Seele, nicht*, un récit de basse, qui commence par des imprécations, se termine par un *arioso*. Composé de formules d'accueil, il est accompagné d'une basse uniforme qui annonce le repos, tandis que les instruments dessinent une série d'arabesques harmonieuses, au triple contour, qui se suivent comme de petits nuages clairs dans un ciel tiède[2]. Au début de la cantate *Gott soll allein mein Herze haben*, les phrases d'*arioso* alternent avec les phrases de récitatif. L'alto répète, en manière de refrain : « Dieu seul doit posséder mon cœur ». A chaque reprise, les deux premières mesures se reproduisent, sans changement. Bach veut ainsi affirmer la constance du sentiment d'abandon à Dieu, et c'est l'unité expressive qui détermine l'unité de l'œuvre, à la fois libre comme une improvisation, et coordonnée comme un poème à forme fixe, mais sans contrainte apparente[3]. Le même mélange d'indépendance et de symétrie se trouve aussi dans la cantate *Alles nur nach Gottes Willen*, où l'*arioso* d'alto se déroule en courtes périodes de même mètre, mais de mélodie changeante, encore que composée de figures analogues. Il y a ainsi une liaison admirable entre les diverses parties du développement, et une merveilleuse égalité de ton dans tout ce cantique de l'âme qui se soumet, avec confiance et sans réserve, à la volonté de Dieu[4].

Barthold Feind, dans ses *Gedancken von der Opera*, n'accepte le *récitatif arioso* ou *obligato*, que si la poésie du texte détermine, par sa coupe, l'emploi de cette forme, ou que si l'on veut exprimer un sentiment particulier[5]. Les *ariosi* que j'ai indiqués sont de cette dernière catégorie. On

[1] B. G. 78 (XVIII, p. 278).

[2] B. G. 186 (XXXVII, p. 141).

[3] B. G. 169 (XXXIII, p. 179).

[4] B. G. 72 (XVIII, p. 69).

[5] *Deutsche Gedichte ... sammt einer Vorrede von dem Temperament und Gemüths-Beschaffenheit eines Poeten, und Gedancken von der Opera* (Stade, 1708) p. 79.

peut les considérer comme des épisodes pathétiques, où se concentre l'émotion éparse dans les récits qui les préparent ou les expliquent.

Bach développe quelquefois l'*arioso* avec une certaine ampleur. L'*arioso* déjà cité de la cantate *Alles nur nach Gottes Willen* n'a pas moins de cinquante mesures, mais d'un rythme assez vif ($^3/_8$). Dans la *Johannes-Passion*, s'épanouit un admirable *arioso* de basse, où le chant n'est que déclamation pure, tandis que les violes d'amour et le luth l'environnent d'un accompagnement très organisé et d'une grande unité[1]. Dans plusieurs récits en forme d'*arioso* de la *Matthäus-Passion*, l'accompagnement concilie de même les différentes phrases du chant. De plus, les instruments y ont une importance descriptive remarquable. Ainsi, dans la première partie, les hautbois d'amour joignent une harmonie flottante à ces paroles: «Bien que mon cœur baigne dans les larmes»[2]. Plus loin, c'est une peinture de la flagellation que Bach nous retrace, par des motifs de rythme saccadé[3]. Presque tout à la fin, une musique de crépuscule, aux lignes frissonnantes, aux contours brumeux, est associée au récit où la basse rappelle, avec une éloquence inoubliable, les prodiges de l'«heure du soir»[4].

Dans le *Weihnachts-Oratorium*, Bach mêle, avec une singulière habileté, l'*arioso* et le récitatif. Après le premier chœur de la cantate *Fallt mit Danken*, qui en forme la quatrième partie, et après quelques paroles où l'évangéliste rapporte comment le Messie reçut le nom de Jésus, la basse déroule une litanie tendre faite d'invocations à l'Emmanuel: «Jésus, mon pasteur; Jésus mon bien; Jésus ma vie... Jésus, ma consolation». Cette longue effusion de mots d'amour se condense en une sorte de cantique en *arioso*, plus soutenu que le récit empressé de la basse: «O, Jésus, ma chère vie, le fiancé de mon cœur, toi qui t'es donné pour moi sur la croix douloureuse». Pendant ce chant, la basse ne cesse point de s'épancher en prières, et, quand le soprano se tait,

[1] B. G. XII[1], p. 55.
[2] B. G. IV, p. 46.
[3] B. G. IV, p. 266.
[4] B. G. IV, p. 251

elle reprend son récitatif[1]. Aussitôt après l'air qui suit ce récit (l'air de l'Écho), figure encore un duo où se combinent l'*arioso* et le récitatif. La disposition est la même : la basse y déclame avec une tendresse véhémente, tandis que le soprano y chante avec une tendresse contemplative. Et ces nuances de sentiment caractérisent très bien les deux espèces de mélodie libre que Bach juxtapose ici, l'une plus souple, plus exaltée, mais un peu heurtée, presque trop découpée quelquefois, l'autre large, lancée d'un seul jet, magnifiquement paisible, encore que chaleureuse[1].

Dans les œuvres d'église, l'*arioso* a encore un autre rôle. Fidèle à la tradition établie[2], c'est en forme d'*arioso* que Bach compose la musique des paroles que l'Écriture a rapportées comme ayant été adressées aux hommes par Dieu lui-même, par le Christ, ou par l'Esprit-Saint. Les exemples sont nombreux, et d'une grande majesté. Cette forme intermédiaire, plus riche de chant que le récitatif, et moins apprêtée que l'air, convient parfaitement à ce discours grave et clément, mais généralement peu développé. Même dans les récitatifs où elle ne figure que comme une citation, la parole divine emprunte le ton solennel de l'*arioso*. Dans la cantate *Erfreut euch, ihr Herzen*, l'accompagnement devient imagé, et le chant prend un tour mélodique plus soutenu, quand le ténor, au cours de son récit, rappelle les paroles du Sauveur : « Ma mort vous donne la vie, ma résurrection est votre réconfort »[3]. Il en est de même dans la cantate *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein*. Après que la basse a dit les plaintes des âmes indigentes, dans un récitatif pathétique, elle fait entendre la réponse de Dieu : « Mon verbe salutaire sera la force des pauvres ». Ici, le langage saccadé du récitatif serait trop dénué de cette longue pitié que l'on attend du Seigneur. En joignant des phrases musicales organisées à des passages simplement déclamés, Bach donne à ces paroles miséricordieuses la douceur qui console, mais il les garde de ce charme continu qui alanguit. Cette voix apaisante reste

[1] B. G. V², p. 150 et p. 158.
[2] Voyez P. Spitta (*J. S. Bach*, I p. 463 et II p. 301).
[3] B. G. 66 (XVI, p. 202).

forte, et ne va pas jusqu'à la débonnaire indulgence[1]. Quand Jésus demande à ses apôtres pourquoi ils ont eu peur, «hommes de peu de foi», dans la cantate *Jesus schläft*[2], quand, dans la cantate *Siehe, ich will viel Fischer aussenden*, il rassure Simon et lui annonce que, désormais, il sera «pêcheur d'hommes»[3], quand la voix de l'Esprit-Saint, dans la cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort*, change en béatitude le mystère effrayant de la mort[4], Bach a recours à la poésie pénétrante de l'*arioso*, où l'insistance des paroles et des motifs agit avec un charme de persuasion irrésistible. Dans la *Matthäus-Passion*, Bach s'élève encore plus haut. L'*arioso* où il chante les paroles de l'institution de la Cène atteint au sublime, par la progression ininterrompue du sentiment, par cet essor d'enthousiasme qui va toujours croissant, mais sans agitation, dans la plénitude des harmonies consonnantes et dans l'épanouissement des rythmes unis du quatuor[5].

* * *

Dans ses cantates, Bach donne le nom d'air à des pièces de chant de formes assez différentes. P. Spitta remarque avec raison que, dans la cantate *Gott ist mein König*[6] (1708), il désigne sous le titre d'*Aria con Corale* une mélodie traitée en style d'*arioso*, tandis qu'il appelle *arioso* un air de basse, de coupe presque classique[7]. Cette confusion s'explique aisément. Au temps de Bach, le mot *aria* est d'une signification générale plus étendue que celle que nous avons coutume de lui donner. Johann Gottfried Walther, dans son *Musicalisches Lexicon* (1732), donne cette

[1] B. G. 2 (I, p. 67).

[2] B. G. 81 (XX[1], p. 14).

[3] B. G. 88 (XX[1], p. 170). Cette page est désignée sous le nom *d'aria*, mais a tous les caractères d'un *arioso* développé, formé de deux parties dont la première finit sur la dominante, et la basse y répète un motif obstiné.

[4] B. G. 60 (XII[2], p. 187).

[5] B. G. IV, p. 45.

[6] B. G. 71.

[7] *Johann Sebastian Bach*, I, p. 344.

définition : « Le nom d'*aria* convient en général à toute mélodie, qu'elle soit vocale ou instrumentale. Mais, en particulier, l'*aria* est une mélodie chantée qui, de coutume, selon la constitution des paroles et le bon vouloir de l'auteur, est formée d'un chant continu, ou divisée en deux parties. Les chants autrefois en usage, composés de plusieurs strophes, étaient du premier genre. On les chantait d'un trait, sans pauses. Si les paroles le permettaient, ces airs avaient des reprises, et on pouvait aussi les orner de ritournelles, entre chaque verset. Mais ces mélodies (*Lieder*) ou stances ont dû céder aux airs d'aujourd'hui. Ils ont deux parties principales, et au moins autant, sinon plus de sections, afin que la voix puisse prendre un peu haleine, et que l'on trouve l'occasion d'embellir la composition, çà et là, avec les instruments ou la basse continue »[1].

Pour Walther, l'air ancien avait le grave inconvénient que présente, pour le musicien, tout poème en couplets. Dans une strophe, le sens pouvait être complet après le premier, le deuxième, le troisième ou le quatrième vers, et, dans les autres strophes, les divisions pouvaient se trouver tout autres. Adaptée indifféremment à ces strophes diversement remplies, la musique, pareille dans chacune, ne s'accordait plus avec le texte et bouleversait la liaison des phrases. Ce défaut était reconnu depuis longtemps. Quand il traite de cette sorte d'air, Hunold recommande aux poètes de prendre soin de mettre, dans les strophes qui suivent la première, des mots de même mesure et, s'il est possible, composés des mêmes voyelles que dans la première. En effet, dit-il, un passage chanté sur *a*, dans la première strophe, deviendra fort désagréable, s'il tombe, dans l'autre, sur un *i* ou sur un *u*. Parfois aussi, le musicien ne prend garde qu'à la première strophe. Hunold cite un air de deux strophes, qu'il a entendu dans un opéra, et où le compositeur a produit une burlesque répétition de paroles, dans la seconde strophe : il lui aurait fallu prévoir que,

[1] *Musicalisches Lexikon* (1732, p. 46).

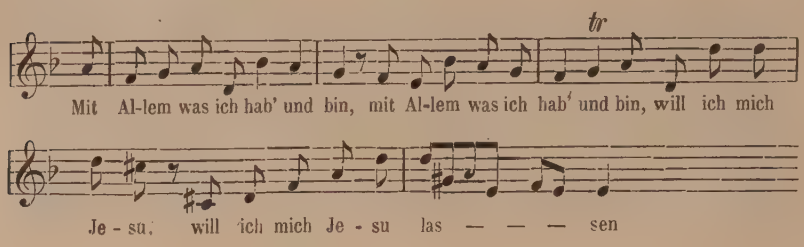
[2] Walther signale aussi ce danger de contradiction, par exemple si dans la première strophe paraît le mot *lachen* (rire) et dans une autre, à la même place, le mot *weinen* (pleurer).

possible dans la première, la répétition, dans la strophe suivante, devenait ridicule. Mais le pire, ajoute Hunold, c'est quand, dans un air de plusieurs couplets, l'un est d'un sentiment triste, l'autre d'un sentiment joyeux, et que la musique reste semblable pour chacun[1].

Hunold propose deux moyens d'échapper à toute incohérence. Ou le musicien arrangera sa composition de telle sorte que les différentes strophes concordent, sans qu'il y ait de faute dans la musique ni dans la prononciation, ou il écrira, pour chaque verset, une mélodie particulière. L'air d'alto de la cantate *Alles nur nach Gottes Willen*[2] est conçu de telle manière que l'un des deux procédés recommandés par Hunold y est employé. Le troisième et le quatrième vers y sont chantés sur la même musique que les deux premiers. Mais Bach a su choisir assez habilement ses motifs pour que, adaptés à des paroles différentes, ils s'accordent aussi bien avec celles du deuxième groupe de vers, qu'avec celles du premier. Considérons en effet le texte. Salomon Franck[3] écrit d'abord : « Avec tout ce que j'ai, avec tout ce que je suis, je veux m'abandonner à Jésus ». Les deux vers suivants sont : « Il se peut que ma faible intelligence ne comprenne pas le dessein du Très-Haut ». Dans la première fraction de l'air, après quelques notes d'une mélodie assez simple, mais où les mots importants sont bien accentués, Bach fait franchir à la voix un intervalle d'octave, suivi de notes répétées. Il y a là une sorte d'élan, et quelque chose d'obstiné. C'est par des motifs formés de notes répétées que Bach exprime l'énergie, la volonté persistante, nous l'avons déjà vu[4]. De plus, par ce grand mouvement d'octave, il éveille l'attention de l'auditeur, et agit avec la même force qu'un orateur qui accompagnerait certaines paroles importantes d'un geste véhément. Il répète encore ces mots « je veux », en les joignant à un arpège montant, thème de décision et de plénitude[5], et il trace une voca-

[1] *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, p. 218.
[2] B. G. 72 (XVIII, p. 70).
[3] 1659—1725.
[4] Voyez page 42.
[5] Voyez à la page 35.

lise retombante sur le dernier mot, qui indique l'idée de confiance et d'entière soumission.



Dans la seconde strophe, le motif formé de l'octave et des notes répétées, est joint à ces paroles : « Le dessein du Très-Haut ». L'idée de ténacité survit dans ce fragment du texte, et la mélodie employée tout d'abord pour signifier la volonté de l'âme, déterminée à s'abandonner à Jésus, conserve ici toute sa valeur expressive. L'ampleur du dernier motif et les détours de la vocalise finale correspondent également, avec une précision suffisante, au sens des paroles dans le quatrième vers[1]. Loin d'être en désaccord avec le texte, le motif répété ajoute, par un nouveau symbole, à la traduction du précepte qui domine toute la cantate : « Conformer en tout sa volonté à la volonté de Dieu ». Les mots qui disent l'abandon de soi-même à Jésus, et les mots qui évoquent les desseins de Dieu se reflètent dans la même musique, comme si, par cette concordance, Bach avait voulu donner une interprétation profonde de la maxime des vieux mystiques allemands : « Vivre au sein de la volonté de Dieu, pour être délivrés de cette volonté »[2].

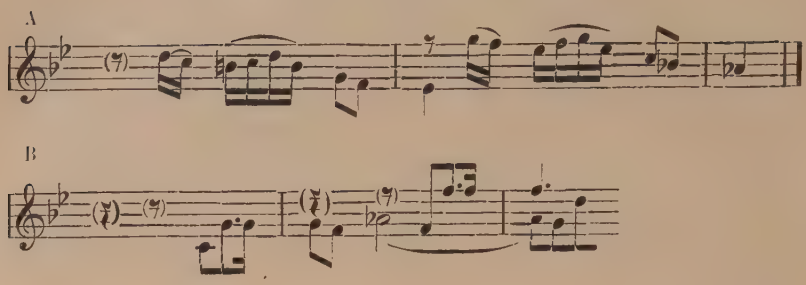
Quant au conseil donné par Hunold de changer de mélodie pour chaque groupe de vers, Bach le met aussi en pratique. Lorsque, dans la cantate *Herr, wie du willt*, il écrit un chant différent pour chacune des trois propositions que l'air de basse comprend, il est tout à fait dans l'esprit de ce précepte. Voici le texte de cet air : « Seigneur, si tu veux, que les douleurs de mort arrachent des soupirs à

[1] Nous trouvons le mot *fassen* joint à une vocalise formée d'intervalles assez vastes, comme ici, dans un exemple cité page 37 (*umfassen*).

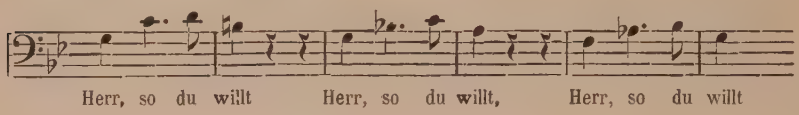
[2] C'est la doctrine de maître Eckhart.

mon cœur, mais que ma prière ait quelque valeur pour toi — Seigneur, si tu veux, dépose dans la cendre et la poussière mon corps, cette image de péché toute corrompue — Seigneur, si tu veux, que les cloches des morts sonnent, je suivrai leur appel sans crainte, ma détresse est maintenant calmée»[1]. Bach récite, phrase par phrase, ce poème de la soumission chrétienne. Il n'en passe aucun détail : toutes les images du texte rayonnent dans la musique, non point d'ailleurs avec cet éclat, avec cette vanité d'expansion que l'on remarque dans certains airs trop riches, où il y a un peu d'excès démonstratif, quelque abus des figures, un flot de vocalises. Bach en reste ici à la déclamation, complétée par le discours de l'orchestre. Pour bien comprendre le sens de cet air, il ne faut pas oublier qu'un récitatif l'annonce. Nous y trouvons encore exposée cette doctrine de l'anéantissement de la volonté humaine, qui se laisse absorber par la volonté de Dieu. Les paroles que nous venons de lire sont celles du chrétien, « instruit dans l'esprit de Dieu, qui s'exerce à s'abîmer dans le vouloir divin, et dit : Seigneur, si tu veux », etc. L'air s'enchaîne ainsi immédiatement avec le récitatif. Mais, aussitôt après les premiers mots, le chanteur cède la place à l'orchestre. Ce sont les instruments qui énoncent les deux motifs qui, avec le premier motif exposé par la voix, reparaîtront dans tout cet air, et lui donneront l'unité musicale. Dans le récitatif qui précède cet air, le poète déplore le vice de « notre volonté... qui ne veut jamais nous maintenir dans la méditation de la mort ». Dès le début, c'est un des thèmes que Bach a coutume d'employer pour évoquer l'idée de sépulture, que les violons font entendre. La pensée de la mort se présente ainsi tout d'abord. Voici ce thème, où nous reconnaissons aisément une variation des thèmes de la mise au tombeau que nous avons cités dans un chapitre précédent[2] (A). Un autre motif s'y joint : le motif de la volonté, motif droit et vigoureux, formé d'un grand intervalle consonnant, suivi de notes répétées, dont le rythme est énergique (B).

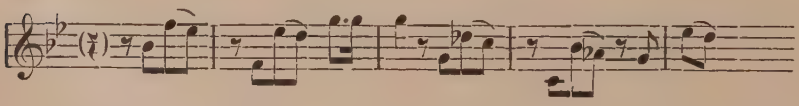
[1] B. G. 73 (XVIII, p. 101).
[2] Voyez à la page 147.



Ces deux motifs se mêlent, dans l'accompagnement de la première phrase du chant, et cette phrase elle-même est basée sur un des thèmes de la douleur et de la mort. Il est facile de découvrir, dans cette progression descendante que le compositeur organise en répétant les paroles, la suite chromatique si fréquemment usitée au XVIIe siècle, dans les scènes funèbres [1].



Dans l'accompagnement des mesures suivantes, paraît le motif uniforme de l'assoupissement [2]. Ici, il a presque le monotone ronflement d'un râle d'agonie. D'autre part, le violon redit les plaintes entrecoupées de la voix. Mais, au milieu de cette description réaliste des soupirs, et tandis que le chanteur accentue douloureusement le mot qui évoque les affres de la mort, Bach rappelle, par quelques notes qui dominent, le thème de la volonté de Dieu.



Ce motif insistant a, dans cet air, la même importance expressive que le bref refrain du cor, dans le premier chœur de la même cantate. Il y résonne avec une violence

[1] Voyez à la page 74.
[2] Voyez à la page 172.

toujours inattendue. On l'attend sans cesse, et pourtant il ne frappe qu'à l'improviste. C'est un étrange symbole de la fatalité. Dans les strophes suivantes, cependant, nous ne l'entendrons plus, que joint aux paroles même qu'il interprète. L'orchestre est entièrement consacré aux descriptions, à partir du moment où le texte suggère des images précises d'ensevelissement. Nous y retrouvons alors des signes que Bach nous a rendus familiers: des gammes descendantes et des accords lentement répétés, figures de ruine, de chute et d'évanouissement. Enfin, les cloches tintent sourdement. Les motifs distincts de l'orchestre sont remplacés par un bourdonnement grave de notes jouées en *pizzicato*. Toutes les représentations de la mort menaçante ont cédé devant la peinture de la mort acceptée, et le glas n'a rien de tragique: c'est une quiète prière de cloches, qui berce le repos de l'âme élue. Le chant, d'ailleurs, a des passages unis, pour dire la marche confiante du chrétien vers les régions sereines, et pour nous annoncer l'apaisement de son cœur. Une reprise des paroles «Seigneur, si tu veux» forme la conclusion, où reparaissent les dessins d'orchestre tracés précédemment. Mais le thème de «la volonté de Dieu» ne se manifeste que le dernier, dans la péroraison instrumentale par laquelle se termine cet air.

L'équilibre de cette composition est ainsi assuré par l'intervention du quatuor. Non seulement les instruments y joignent, par ce que Mattheson appelait un «jeu des sons»[1], un commentaire ingénieux et profond, mais ils enferment cette déclamation, si indépendante et si expressive, en relient les fragments épars, y mettent de la proportion et des plans. Tandis que, à ne considérer que le chant, nous ne trouvons ici qu'une série de strophes juxtaposées, l'orchestre nous présente un organisme de structure achevée, un tout dans lequel on discerne une symétrie harmonieuse. On pourrait presque dire que cet air, dans la partie vocale, n'est qu'un long *arioso*, accompagné, par les instruments, d'un air à la manière italienne, avec une exposition, une

1 «On ne saurait désapprouver que, dans quelques circonstances, un petit jeu des sons (*lusus sonorum*) survînt comme par hasard *dans l'accompagnement*» (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739, p. 201).

sorte de développement, un second motif et enfin une reprise. Cette comparaison de l'accompagnement avec l'air italien reste très imparfaite, j'en conviens : l'*aria* n'admet point de second motif purement harmonique, et, dans cette forme « observée », la musique évolue avec plus de précision que dans cette esquisse un peu flottante. Mais le grand contraste, entre la première et la seconde idée, est tout à fait dans l'esprit de l'*aria*, et, bien souvent, Bach a tiré parti de cette ressource. Sans en avoir strictement la facture, cette page d'orchestre nous apparaît, par le dessein et par les intentions, comme une ébauche d'*aria*. Par cet accompagnement, le musicien a donné à la composition une eurythmie qui en élève le ton, mais sans porter atteinte à la simplicité du langage pathétique. S'il y a ici une forme, le sentiment n'en subit pas la contrainte. Après avoir célébré la paix de la mort, Bach n'a plus à revenir en arrière, et à représenter de nouveau le trouble des derniers moments. Il ne reprend que ces mots, toujours de circonstance : « Seigneur, si tu veux ». Et la conclusion instrumentale ne fait revivre que l'image de la sépulture, et le « thème de la volonté ».

Il en est parfois tout autrement quand le musicien emploie l'air italien, avec reprise du premier motif vocal. Il se peut, en effet, que le retour de la phrase du début manque de vraisemblance. Ainsi le *da capo*, dans l'air en duo de la cantate *Erfreut euch, ihr Herzen*, renouvelle des idées d'anxiété et de plaintes, quand la deuxième partie de l'air nous avait annoncé la consolation. L'alto chante : « Je craignais les ombres du tombeau et me lamentais sur l'enlèvement de mon Sauveur ». L'air finira sur ces mots, alors que le second motif est joint à des paroles qui célèbrent la joie reconquise et la victoire assurée[1]. Dans cette forme, l'enchaînement de propositions contradictoires est une cause d'absurdité, si la première n'exprime pas la pensée dominante, à laquelle se rapporte, en définitive, toute la situation.

1 Une semblable erreur d'interprétation, causée par l'emploi du *da capo*, se rencontre dans l'air de ténor de la cantate *Ach, lieben Christen* (B. G. 114), et dans le premier chœur de la cantate *Es erhub sich ein Streit* (B. G. 19).

Mais, cette réserve faite, une certaine diversité d'idées entre les deux parties du texte ne peut que servir le musicien, et l'aider à vivifier sa composition, par des oppositions de rythmes, par des différences de motifs bien marquées.

Bach fait un usage fréquent de ces contrastes de figures et de mouvements. L'air du ténor de la cantate *Ach, lieben Christen, seid getrost*, est écrit sur ces deux phrases : « Où mon âme trouvera-t-elle secours, dans cette vallée de larmes ? — Je veux me tourner vers Jésus, dans ma faiblesse ». La première partie est d'une grande mélancolie. Le thème comprend des intervalles tristes, sixtes mineures, quintes diminuées, et l'accompagnement de la basse, monotone et entrecoupé, reste inerte, tandis que la flûte murmure, solitaire, ses vocalises errantes. Dans la seconde partie, marquée *vivace*, tout se ranime. Le mouvement devient continu, la mélodie a des progressions montantes qui annoncent l'énergie, la basse accentue le balancement du rythme, et la flûte s'empresse, fleurit le chant d'arabesques égales et ordonnées. Voici le début de l'introduction (A), les premières mesures du chant (B), et le commencement de la seconde partie (C), avec le motif de flûte que Bach y développe (D).

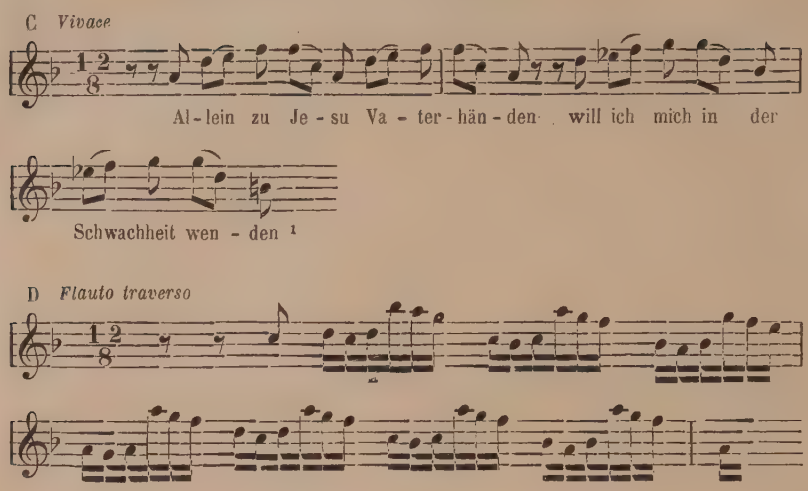
A [1]

Flauto traverso

B *Ténor*

Wo wird in die - - sem Jam-mer - - tha-le für mei-nen Geist die Zu - - flucht sein?

[1] La basse continue doit être transposée une octave plus bas.

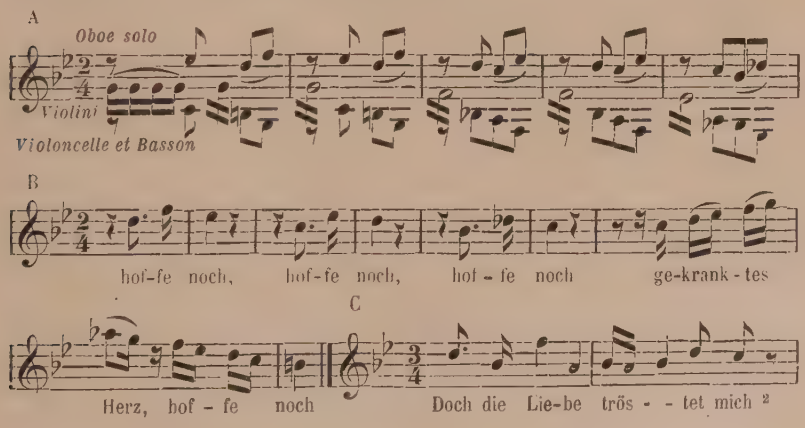


Dans l'air d'alto de la cantate *Am Abend aber desselbigen Sabbaths*, le rythme change de même, à la seconde partie: «Là, où deux ou trois sont assemblés au nom de Jésus, il se tient au milieu d'eux, et dit à cela *amen* — Car ce qui arrive par amour et par nécessité, n'est point contraire au dessein du Très-Haut»[2]. Le deuxième motif de l'air placé au début de la cantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* est écrit en triolets. Bach veut exprimer, par l'allégement du rythme, la joie de l'âme qui, ayant accepté de porter la croix, parvient jusqu'auprès de Dieu. «Là, je dépose mon affliction dans le tombeau, le Sauveur lui-même sèche mes larmes»[3]. Dans l'air de basse de la cantate *Wohl dem, der sich auf seinen Gott recht kindlich kann verlassen*, à l'idée du secours divin, correspond, après la mélodie accablée du commencement, une phrase rapide, mêlée d'arpèges clairs[4]. Nous trouvons, dans l'air de basse de la cantate *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott*, un exemple analogue d'alternance rythmique. Ce dernier air est d'ailleurs d'une forme toute particulière. Le retour, à la fin, d'une période qui paraît dès le début, lui donne

[1] B. G. 114 (XXIV, p. 96 et p. 98).
[2] B. G. 42 (X, p. 29).
[3] B. G. 56 (XII², p. 95).
[4] B. G. 139 (XXVIII, p. 239).

une certaine fermeté d'architecture. Il semble ainsi plus organisé qu'un *arioso*, mais, dans le détail, la composition en est fort libre : cette phrase même qui en assure l'unité n'est pas exposée dans le ton où l'air se développe et se conclut[1].

Ces changements de rythme sont d'un grand effet dramatique Ils sont familiers aux compositeurs de théâtre. L'air d'Elmira, dans la deuxième scène de l'opéra *Croesus* de Reinhard Keiser est d'une fort expressive instabilité de rythme et de modalité. Le début est anxieux, accompagné de soupirs de hautbois, et assombri par le frémissement uniforme des violons (A). Le texte parle d'espérance, mais c'est encore le trouble qui domine. « Espère encore, espère encore », dit Elmira, d'une voix presque défaillante, qui ne retrouve d'énergie que pour gémir, par un effort de plainte, à ces mots : « Cœur blessé » (B). Au contraire, les motifs s'éclaircissent et s'étalent, quand Elmira chante : « Pourtant, l'amour me console » (C). A la basse, où le violoncelle et le basson ne faisaient qu'accentuer les sanglots entrecoupés du hautbois, Keiser écrit des notes égales qui évoquent l'harmonie de l'accord parfait majeur. Le hautbois reprend le motif limpide du soprano. Enfin, un mouvement plus vif (*allegro assai*) ajoute encore à ce contraste des thèmes, où se reflète le contraste des sentiments.



[1] B. G. 127 (XXVI, p. 154).

[2] Je cite cet opéra d'après une copie conservée à la bibliothèque du Conservatoire de Paris (22363).

Si nous considérons maintenant, en lui-même, l'air italien de coupe normale où le texte n'est pas contrecarré, mais où le compositeur ne bouleverse pas la forme à cause du texte, nous reconnaîtrons que cet air, bien qu'un peu apprêté, parfois redondant, a certaines qualités d'expression, et n'est pas seulement le morceau de bravoure du chanteur ou l'erreur brillante du musicien. D'abord, il plaît par son ordonnance harmonieuse. M. Combarieu apprécie avec justesse la valeur de sa configuration bien équilibrée. « L'air, écrit-il, avec sa carrure, a pour lui l'avantage, d'ailleurs superficiel, de tout ce qui est symétrique et bien proportionné; ses contours nettement arrêtés lui donnent cette juste grandeur, ce *mediocre aliquid* sans lequel la perception d'une œuvre d'art devient une fatigue: il est enfin plus capable que le récitatif de porter la pensée musicale. En revanche, on peut lui reprocher de trop façonner l'expression du sentiment, et de remplacer la vérité par le plaisir pur. Il donne à la ligne mélodique une rondeur de paraphe que la nature ne connaît point »[1]. De plus, l'air agit par obsession. La grande unité du rythme, le balancement continu des périodes de même mesure, l'attente du motif principal, ses apparitions subites, ses déguisements, la surprise de le reconnaître, l'amusement de l'esprit à suivre la marche des cadences annoncées, l'artifice des conclusions promises, escomptées, et fuyantes, l'étourdissement même des roulades et le brillant des fioritures, les jeux des mots et des sons, tout ce qu'on prévoit, et tout ce qui étonne, en un mot, ces ressources si variées, soutenues, reliées et renforcées par le courant lyrique, prennent l'auditeur, le retiennent, le mettent dans un état de stupeur admirative, le fascinent. Mais je parle ici de l'auditeur pour qui l'*aria* semblait encore une forme neuve, gardait un attrait de difficulté et, si claire pour nous qu'elle en est banale, avait un peu de mystère dont il jouissait comme s'il devait être seul à le deviner. Lecerf de la Viéville dit, dans son deuxième dialogue de la *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise*: « Quelle joie, quelle bonne opinion de soi-même n'a pas un homme

1 *Les Rapports de la Musique et de la Poésie* (1893) p. 319.

qui connaît quelque chose au cinquième opéra de Corelli »[1]. Avec les raisons que nous venons de donner, il y a aussi une raison du même genre, dans la vogue de l'air italien au commencement du XVIIIe siècle. En général, nous le trouvons long, fatigant et vieillot, et souvent nous le jugeons avec la même irrévérence que nous pourrions juger les odes de Boileau. La différence est grande cependant. L'*aria*, sortie des mains de Scarlatti, admirée et adoptée partout, est une œuvre d'inspiration.

Barthold Feind déclare que les airs, dans l'opéra, sont « l'explication du récitatif, ce qu'il y a de plus élégant et de plus ingénieux dans la poésie, et l'*âme du spectacle* »[2]. Pour Mattheson, l'*aria* « exprime une grande émotion de l'âme »[3]. Le *da capo* semble, pour Tilgner, un reste de la poésie biblique. « D'autres, écrit-il, rejettent le *da capo*, qui est si agréable, je dirais presque si nécessaire et si dévot dans les airs spirituels. Ils ne se souviennent pas de David, le roi-prophète, qui, dans le huitième psaume, a commencé et fini sa prophétie sublime du royaume de Christ par ces paroles : « Seigneur, notre souverain maître, que ton nom est superbe dans toute la terre »[4]. Mattheson cite ce passage, et allègue nombre d'autres exemples, tirés des psaumes, qui autorisent, bien plus, recommandent l'usage du *da capo* dans la musique religieuse. Ainsi, il remarque dans le psaume LXXX un triple *da capo*, « tout comme dans un rondeau », dans le psaume CVII un quadruple *da capo*, « comme dans un air de rondeau » (versets 8, 15, 21 et 31), dans le psaume CXVIII un *da capo*, simple, mais formel, « puisqu'il finit justement comme il commence : Rendez grâces au Seigneur, parce qu'il est bon ». Dans le psaume CXXXIX, il trouve encore un *da capo*, « bien que les mots soient un peu arrangés et changés, comme d'ailleurs cela arrive souvent dans la composition d'aujourd'hui », mais le sens reste le même :

[1] P. 48. L'œuvre d'Arcangelo Corelli (1653-1713), désignée ici, est son recueil de sonates etc. 1700.

[2] *Deutsche Gedichte* (1708), p. 95 (*Gedancken von der Opera*).

[3] *Kern melodischer Wissenschaft* (1737), p. 95.

[4] Remarquons ici que, dans le premier chœur de la *Johannes-Passion*, la première période du texte, qui revient à la fin, est formée de ces paroles.

« Seigneur, tu m'as éprouvé, et tu m'as connu... Éprouve-moi, et apprends à connaître mon cœur », etc.[1].

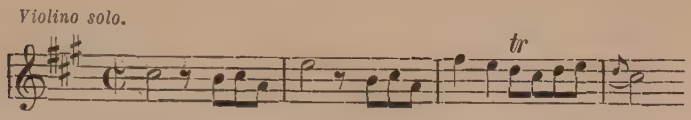
Nourri des livres saints[2], Bach avait dû s'émerveiller de pouvoir manier une forme musicale où reparaissaient, avec leurs ondulations magnifiques, les retours de pensées de la poésie hébraïque, et où revivait un peu de ce délire sacré qui s'y épanchait en redites et en phrases parallèles. Dans la cantate *Wir danken dir, Gott*, l'air de ténor avec violon solo, qui commence par *alleluja*, a le même contenu d'idées et, en somme, la même forme que les psaumes « au début et à la fin desquels se trouve un alleluia, psaumes qui, assure Mattheson, présentent tous le *da capo* le plus formel qui soit au monde »[3]. Ici, d'ailleurs, l'ampleur d'effusion est de nécessité : cette action de grâces exaltée ne peut se chanter à demi-voix, et d'une haleine courte. A l'emportement du texte doit correspondre l'élan de la musique, et cet élan ne saurait avoir trop d'ambition. Une certaine emphase est permise, quand il s'agit d'entraîner tout un peuple à la reconnaissance, il faut de la grande éloquence pour remuer la foule. Interprète d'une cité que le poète compare à Sion, son porte-paroles et quasi son médiateur, le musicien, ne risque point, en s'adressant à Dieu, de prendre sur un mode trop solennel, et d'outrer la splendeur. Bach parle, dans cet air, au nom de Leipzig, et son œuvre a un caractère à demi politique, en ce sens qu'elle est faite pour une cérémonie officielle, le service divin célébré pour l'élection du conseil de la ville (1731). Il convient que la jubilation, la force et l'éclat s'y étalent. Or, dans la forme de l'*aria*, le compositeur est libre de se déployer, de chanter haut et longuement. Rien n'y appesantit, rien n'y interrompt l'essor du sublime, et les seules bornes qui lui soient marquées ne servent qu'à rendre sensible son immensité, sans la diminuer.

[1] *Der neue Göttingische ... Ephorus* (1727), p. 104.

[2] Ph. Spitta écrit : « Quiconque étudie les cantates de Bach, doit reconnaître que sa connaissance de la Bible est aussi profonde que sa connaissance des chorals » (J. S. Bach, II, p. 750).

[3] *Ephorus*, p. 104, à la fin de la note *f*. — Remarquons aussi que les *alleluia* de la messe, dans le chant grégorien, ont cette même forme cyclique.

Dès les premiers coups d'aile du violon, Bach nous fait regarder dans l'infini.



L'accompagnement est limpide, plein de motifs arpégés, de gammes unies, ou de fragments de gammes. Le violon déroule ses tirades dans une atmosphère pure, et la voix s'étend sans effort. Tout évolue en longues courbes, tracées d'un seul mouvement, jetées presque sans arrêt, mais calmes, semblables aux lignes de lumière que dessinent, par un jour de soleil, sur un fond de forêts et de collines, des vols de ramiers au plumage luisant[1].

L'air de basse de la première cantate du *Weihnachts-Oratorium*, où la trompette rayonne dans l'orchestre, peut encore nous servir d'exemple, si nous cherchons des témoignages de cet accord, dans l'abondance et dans l'éclat, que la forme de l'*aria* assure à l'union des paroles flamboyantes et des sonorités somptueuses. Bach veut y chanter le « maître grandiose et le roi fort ». Comme dans tous les tableaux de la puissance, Bach triomphe par affinité. Il n'a qu'à laisser transparaître la force qui est en lui pour que le chant, déjà, semble jaillir d'une poitrine d'airain, et la trompette a des fracas d'Apocalypse, comme si elle était sonnée par « les sept anges qui se tiennent devant la face de Dieu »[2].

En présence d'œuvres aussi vigoureuses, aussi égales aux images qu'elles doivent imprimer, aussi pareilles aux formes mêmes de poésie, par lesquelles on suggère les idées prestigieuses, on ne saurait méconnaître, dans l'*aria*, une énergie de gloire, un faste impérieux, qui dépendent justement de cette longueur d'inspiration, de cette abondance parfois accablantes pour l'auditeur moderne, que les périodes submergent, et qui aime les phrases brèves.

[1] B. G. 29 (V[1], p. 301).
[2] B. G. V[2], p. 42.

Il suffit que j'aie cité ces deux airs pour indiquer la signification de l'air avec *da capo* dans la musique de Bach.

On pourrait en mentionner beaucoup d'autres, où l'idée et l'exécution concordent aussi étroitement, soit pour exprimer la joie ou la force, soit pour dire l'inépuisable poème des larmes. Mais une telle énumération étendrait ce travail au delà de toute limite. C'est presque dans chacune de ses cantates — deux cents environ — que Bach nous prouve que l'*aria*, forme lyrique par excellence, fut pour lui une forme vivante, toute imprégnée de sentiment, et faite à la mesure de son large génie.

* * *

Avant d'étudier les compositions que Bach écrivit pour deux voix, nous devons donner un aperçu des différentes formes que l'on employait au XVIIIe siècle, dans les pièces en duos. Mattheson nous les expose succinctement, dans le sixième chapitre de l'ouvrage intitulé *Kern melodischer Wissenschaft* (1737). Il les distingue en duos *senza stromenti* et *con stromenti* et les définit ainsi : « Le duo est, à la vérité, encore une *aria*, mais de toute autre espèce ; car on y vise non seulement à mettre de l'agrément dans la mélodie, mais à l'agencer d'une manière fuguée ou concertante, et à produire une harmonie remarquable... Le *duetto* ou l'air à deux voix, est composé à la façon italienne ou à la française... Les *Airs à deux* français aiment le contrepoint égal ; les voix chantent les paroles en même temps l'une que l'autre, et l'on n'y trouve rien de concertant, ou peu de chose, çà et là... De tels duos se laissent encore bien entendre, surtout à l'église. Ils sont particulièrement recueillis et faciles à comprendre. Par leur nature fuguée, intriguée et pleine d'artifices, les duos italiens sont loin d'avoir ces dernières qualités ; mais ils ne peuvent être traités que par un musicien consommé. Ils font grand plaisir aux oreilles savantes, aussi bien dans la musique de chambre, que dans la musique

d'église, et, comme au temps de Steffani[1], dans la musique de théâtre... Ledit Steffani s'est incomparablement signalé dans cette sorte de composition, au-dessus de tous les autres, et il mérite jusqu'à cette heure de servir de modèle[2] ».

Parmi les duos auxquels Bach a donné le caractère des *Airs à deux* français, on peut citer le duo de soprano et d'alto de la cantate *Ärg're dich, o Seele, nicht*[3], l'*Et misericordia* du *Magnificat*[4], pour alto et ténor, le duo de Diane et d'Endymion dans la cantate pour l'anniversaire de Christian de Saxe-Weissenfels, *Was mir behagt*[5]. Je rappellerai, au sujet de ces duos, ce que j'ai dit plus haut des motifs associés en séries de consonnances, union par laquelle Bach symbolise l'accord de sentiment que manifestent deux personnages différents[6].

Les duos à la manière italienne sont nombreux dans son œuvre. Cette forme lui permet d'exprimer, avec plus d'abondance, la poésie qui se dégage de certains textes qui lui sont offerts. Il y trouve à la fois un procédé de développement, et un moyen de suggestion. C'est ainsi que, dans le duo d'alto et de soprano de la cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, les motifs vocalisés successivement par les deux voix se répandent avec une ampleur sombre. Toute la pièce prend un caractère de mélancolie, à cause de cette longue trame de sons monotones et de rythmes accablés. Le poète y parle en vain de sa volonté de chanter avec joie une prière à Jésus. En vain le compositeur lui-même essaie de secouer le lourd manteau de brume qu'il a tissé. L'impression dominante reste une impression d'angoisse. Le mouvement égal des notes qui accompagnent les mots « je veux joyeusement chanter vers mon Jésus » nous révèle plutôt l'obstination que l'allégresse. Il y a là une sorte d'acharnement á réagir contre la douleur. Mais de vraie joie, point : les instruments redisent, à ce moment même, le thème d'oppression et d'impuissance qui

1 1653-1728.
2 Page 99.
3 B. G. 186 (XXXVII, p. 146).
4 B. G. XI[1], p. 37.
5 B. G. XXIX, p. 22.
6 Voyez à la page 142 de cette étude.

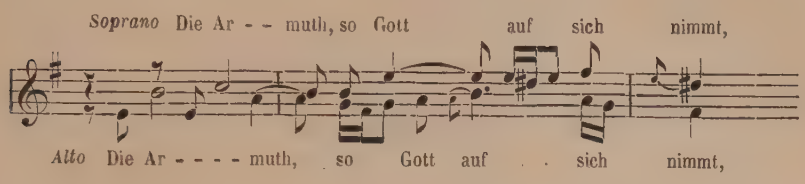
est associé à la première partie de la phrase: « Quand les soucis m'écrasent... ». Enfin, la vocalise jointe au mot *singen* (chanter), est d'une lassitude étrange[1].

Le même dessin, avec ses redites mornes, paraît encore dans la seconde phrase de ce duo. Il y est répété en mode mineur, sur ces paroles: « Jésus m'aide à porter ma croix ». Un seul motif règne ainsi dans toute la composition. Il y pèse du commencement à la fin, image persistante du fardeau sous lequel chacun succombe.

Dans le duo d'alto et de soprano de la cantate *Gelobet seist du, Jesu Christ*, Bach emploie aussi le style enchevêtré des duos italiens. Mais la musique en est plus variée. Les violons n'annoncent point, comme dans le duo précédent, le thème unique du chant, et les voix ont plus de diversité. Ici, le musicien a ressenti plus volontiers les contrastes du texte, et ne s'est point laissé aller à n'exprimer avec intensité qu'une seule idée, chère à son âme chagrine. Les paroles de tristesse ont, en effet, une signification moins subjective que dans le duo que je viens de décrire. Il y est question de la pauvreté, mais c'est la pauvreté d'un Dieu, et cette pauvreté même est le gage de notre richesse. Le poète s'est inspiré d'une strophe du choral *Gelobet seist du*, dans laquelle se reflète un verset de la deuxième épître de saint Paul aux Corinthiens: « Car vous savez quelle a été la charité de Jésus-Christ Notre Seigneur, qui, de riche s'est fait pauvre pour l'amour de vous, afin que vous devinssiez riches par sa pauvreté » (VIII, 9). Martin Luther ajoute, dans le choral: « Et semblables à ses chers anges ». Pour le compositeur, le texte est généreux en images, et ces images sont de celles qu'il préfère, parce qu'il possède toutes les ressources nécessaires pour les tracer. Un effet d'antithèse s'offre à lui tout d'abord. D'une part, la pauvreté, de l'autre la richesse. Il réalise cette opposition par des contrastes d'harmonie. Successivement, les voix s'élèvent, d'un ton suppliant. Au lieu de chercher à suggérer l'idée abstraite de pauvreté, il nous représente des pauvres qui se lamentent, gémissent plus fort l'un que l'autre. Et leurs plaintes, commencées sur

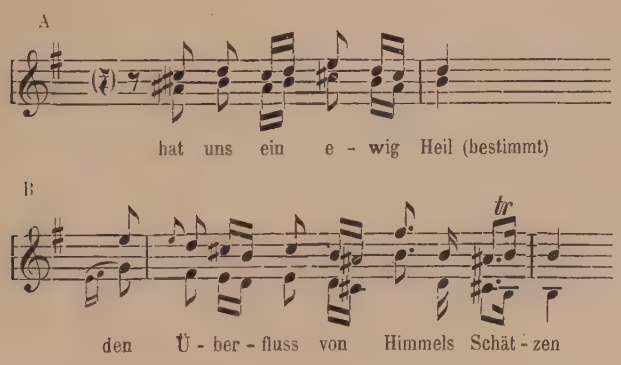
[1] B. G. 3 (I, p. 89). Voyez page 95.

la même note basse, s'entrechoquent douloureusement. On dirait que le soprano veut couvrir la voix de l'alto, et tâche de rendre sa requête plus pressante.



La dissonance rude que produit la rencontre de l'*ut* avec le *si* est, ainsi, à la fois pittoresque et expressive, âpre figure de la pauvreté, où passe le souvenir d'une lamentation concertée de mendiants.

Après cette entrée douloureuse, Bach traduit au contraire les mots qui promettent le «salut éternel» (A) et l'«abondance des trésors célestes» (B) par des motifs de rythme souple, qui s'accordent étroitement.

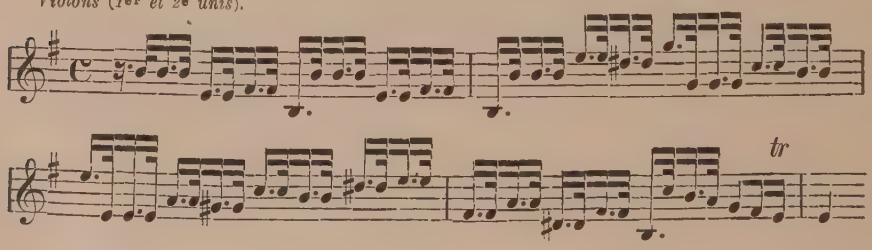


Enfin, la seconde partie de l'air nous explique la signification du motif instrumental qui, exposé dans l'introduction, se répète au cours de la pièce tout entière. «Son humanité vous fera semblables aux magnificences des anges». On comprend alors le dessin d'orchestre, les deux symboles qu'il déclare par sa double structure: l'idée de l'abaissement de Dieu jusqu'à l'état d'homme, et l'idée de la transfiguration de l'homme, que la grâce fait pareil aux anges. La première mesure du thème des violons est d'une mélodie tombante:

dans la seconde, la ligne sonore se relève, et toute la période est d'un rythme où la majesté se tempère de grâce. Il ne faut pas exécuter rigoureusement la triple croche qui suit ici la double croche pointée. Nous savons par Philippe Emmanuel Bach que les valeurs ne sont point toujours strictes [1].

Joué ainsi, le motif s'amollit et plane plus doucement. Tout en gardant une solennité lointaine, il participe de ces arabesques par lesquelles Bach représente le balancement des anges dans l'espace [2]. Dans cette partie de l'air, ce thème paraît aussi à la basse continue, et les chanteurs énoncent le thème chromatique ascendant que nous avons remarqué déjà uni à des paroles de rédemption [3]. Le compositeur assemble dans ce passage des ressources allégoriques dont l'interprétation est certaine. Mais le thème chromatique ascendant n'est employé que joint aux mots qui rappellent le pélerinage douloureux du Sauveur parmi les hommes, tandis que le thème noble des anges flotte, dans sa simplicité suave, sur toute la composition. Le voici tel qu'il est énoncé dans l'introduction.

Violons (1er et 2e unis).



Plus encore que dans le duo que j'ai cité auparavant, l'orchestre, est, ici d'une opiniâtre uniformité. Les voix seules

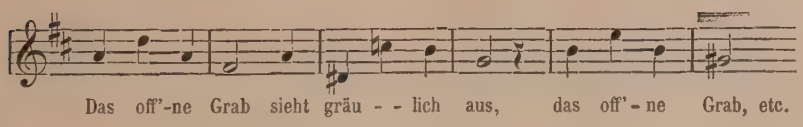
[1] La double croche doit être parfois considérées comme égale à la troisième croche d'un triolet, où les deux premières seraient liées (P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, I, p. 98, 3e éd. Leipzig, 1787). Il semble que l'on puisse appliquer ici ce précepte, quoique les triolets ne paraissent point dans ce duo, mais le motif est d'un caractère planant, plutôt que martelé.

[2] Voyez l'air *Bleibt ihr Engel* (cantate *Es erhub sich ein Streit*, B. G. 19).

[3] P. 84.

chantent diversement, suivant les paroles qu'elles émettent. Mais l'une ressemble à l'autre, par la mélodie : elles se reflètent, ou elles s'accordent strictement[1].

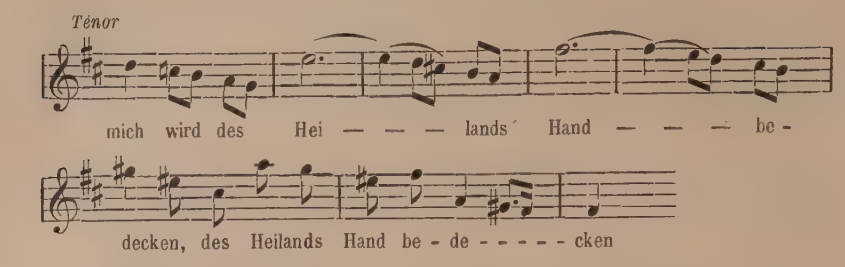
L'unité du commentaire instrumental, au contraire, est seule pour assurer l'unité de forme au duo de ténor et d'alto, dans la cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort.* Chacune des voix reste indépendante de l'autre et, considérées à part, les deux mélodies qu'elles exposent sont de structure libre, étant uniquement modelées d'après les propositions du texte. Cette composition est en effet plutôt une scène lyrique à deux personnages qu'un duo proprement dit. Dans cette cantate se renouvelle une fiction déjà employée par les premiers auteurs qui annoncent de loin le style d'*oratorio* ou s'y essaient. De même que dans la *Commedia spirituale dell' Anima* de Valerio da Bologna (1575), de même que dans la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* d'Emilio del Cavalliere (1600), nous voyons personnifier des sentiments, la Crainte et l'Espérance. L'alto (la Crainte) n'a que des motifs défaillants, pour exprimer l'effroi que la mort lui inspire et où sa foi chancelle, et son chant est rempli d'intervalles altérés : les seuls mots qui désignent « la tombe ouverte » s'élèvent avec une énergie menaçante, et la phrase qui les accompagne est redite une seconde fois un ton plus haut, pour marquer l'accroissement de l'horreur à la vue du sépulcre.



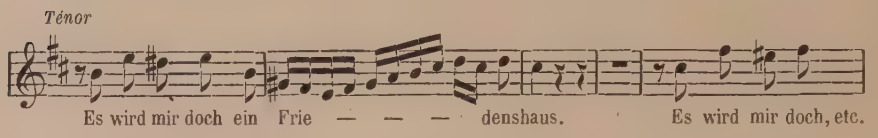
L'alto ne conclut même pas, sa voix reste en suspens, comme si la vision terrifiante lui enlevait soudain la force de parler.

Le ténor (l'Espoir) s'épanouit au contraire aisément. La confiance déborde, dans ces progressions montantes qui se déploient avec enthousiasme : « La main du Sauveur me protégera..... Jésus porte avec moi le fardeau ».

1 B. G. 91 (XXII, p. 26).

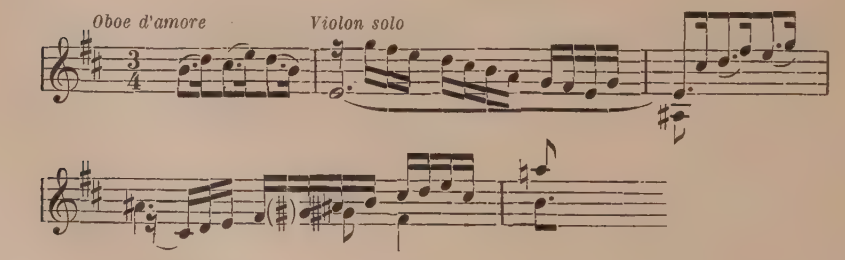


Il s'épanche en vocalises joyeuses. A l'exaltation d'épouvante de l'alto, il répond par l'exaltation du ravissement. Pour lui, le tombeau n'est pas un séjour affreux, mais une «demeure de paix».



Et il finit par un grand trait de jubilation.

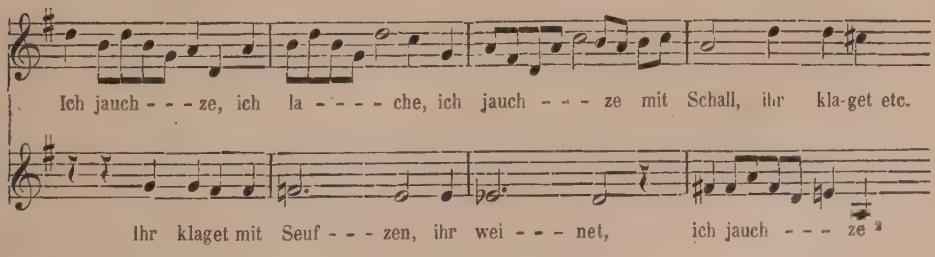
Dans l'orchestre, se reflètent les caractères de ces deux inspirations différentes. L'*oboe d'amore* a la même plainte saccadée, les mêmes chutes que l'alto. Le violon solo annonce l'infini sérénité du ténor. Ses gammes égales, quand elles descendent, semblent apporter du ciel un message de bénédiction, et, quand elles s'élèvent, précéder l'essor de l'âme vers Dieu. C'est un échange de regards et de rayons, un courant de grâces et de prières[1].



Nous trouvons déjà, dans une cantate pour la fête de Pâques, où Spitta croit reconnaître la première cantate de Bach, un duo dont la facture nous annonce la précoce habileté

[1] B. G. 60 (XII², p. 181).

du maître à opposer l'un à l'autre, aux deux voix, des thèmes différents. Il y met en pratique, dès les premières années du XVIIIe siècle, cette espèce d'antithèse musicale que, dans le *Musicien critique*, en 1740, Scheibe apprécie ainsi: «Cette figure (*antithesis*) doit contribuer, pour la plus grande part, à l'expression des pièces de chant, qui contiennent des sentiments différents. Et c'est là qu'elle est le plus utile. Dans les œuvres de théâtre, ou dans d'autres compositions dramatiques, on trouve souvent des duettos, ou des airs à deux voix, où chaque voix parle d'après une passion qui lui est particulière et contraire à celle que l'autre interprête. On ne pourra jamais les exprimer convenablement et avec naturel, si l'on ne possède pas assez d'adresse pour relier ensemble deux mélodies contraires, et les fondre en une seule harmonie. On voit immédiatement par là qu'un compositeur ne réussira pas au théâtre, s'il ne s'entend parfaitement au contrepoint double, car celui-ci est le fondement de ce contraste musical....»[1]. Dans cette première œuvre d'église, écrite sans doute en 1704, Bach traite avec une aisance admirable cette ressource de la polyphonie, que Scheibe considère comme indispensable au musicien de théâtre. Mais, tandis que, dans le duo de la cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort*, les voix évoluent avec une merveilleuse indépendance, le musicien, ici, est enchaîné à une forme stricte. Les phrases passent d'une voix à l'autre et se correspondent étroitement, et l'orchestre n'a point de motifs propres. Le premier et le second violon prédisent, dans l'introduction, ce que les voix chanteront, le thème clair et vif de l'allégresse, et le thème caractéristique de la douleur. Voici le début de ce duo:



[1] *Critischer Musikus*, édition de 1745, page 694.

[2] Cantate *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* (B. G. 15, II, p. 160).

Le trio qui se trouve dans la cinquième cantate du *Weihnachts-Oratorium* est encore conçu suivant le même plan que les duos où le musicien fait exprimer, par les diverses voix, des sentiments opposés. Le ténor et le soprano ne forment pour ainsi dire qu'un seul groupe. Ils émettent les mêmes idées, exposent les mêmes motifs et les développent en figures analogues. Ils soupirent vers le temps inconnu où paraîtra le consolateur. L'alto leur répond: «Silence, silence, il est déjà ici». Mais il n'intervient que pour conclure les phrases laissées en suspens par l'interrogation des autres voix. Au milieu de leurs plaintes et de leurs doutes, il se manifeste comme un messager de certitude. Un solo de violon, tendre et lumineux, enveloppe d'ailleurs toute cette scène où il symbolise cette présence miséricordieuse, ignorée et désirée, que l'alto veut révéler[1].

* * *

Nous devons terminer cet examen rapide des principales formes employées par Bach, en tant que formes expressives, en indiquant la signification des formes les plus strictement musicales, les plus sévères, et, en apparence, les plus artificielles et les plus dénuées de valeur symbolique, ou de force suggestive.

J'ai déjà signalé quelques exemples de l'usage métaphorique du canon. Ce procédé musical consiste à accompagner une mélodie donnée en répétant, suivant des rapports de mesure et d'intervalles, fixés à l'avance, la mélodie même qui sert de sujet. Nous avons vu que Bach tirait, de cette contrainte, des images d'obligation, ou traduisait par cette suite organisée de motifs semblables, des idées de marche successive[2]. Ainsi, dans la cantate *Ich elender Mensch*[3], la trompette et les hautbois se renvoient les fragments du choral *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*. Tout le premier chœur est dominé par cette figure, doublement allégorique.

[1] B. G. V², p. 198.
[2] Voyez à la page 128.
[3] B. G. 48 (X, p. 277).

Les voix chantent: «Qui me délivrera, moi, homme misérable, de ce corps de mort? » L'enchaînement rigoureux des phrases du cantique, présentées en canon, éveille des idées de sujétion, de dépendance absolue. Mais, sous le poids de la captivité, le chrétien conserve l'espoir en son libérateur. La mélodie du choral évoque, en effet, le souvenir des paroles absentes, mais connues de chaque fidèle: «Seigneur Jésus-Christ, bien suprême, source de toute grâce, vois comme je suis accablé de douleur en mon âme ». Au début de la cantate *Sie werden aus Saba Alle kommen*[1], les entrées canoniques de l'orchestre et des voix, très rapprochées, représentent « ces masses pressées qui se dirigent vers le Sauveur pour lui rendre hommage, lui offrir l'or et l'encens, et publier la louange du Seigneur »[2].

La fugue même est, pour Bach, un ingénieux moyen de parler à l'imagination. L'air de soprano par lequel débute la cantate de la Trinité *O heil'ges Geist- und Wasserbad*[3], se déroule en forme de fugue. La voix est entraînée dans ce courant, surnage, pour ainsi dire, au milieu du flot de vagues égales et pareilles où sont représentées « les ondes saintes qui nous incorporent au royaume de Dieu ». Le chant, qui se mêle à l'active harmonie des instruments, participe à leur mouvement, est comme entrelacé avec eux. En rendant possible cette comparaison, la musique traduit encore, par une heureuse correspondance, la seconde proposition du texte, où Salomon Franck[4] dit que le baptême nous inscrit dans le livre de la vie. Dans la cantate *Wahrlich, wahrlich, ich sage euch,* Bach s'abstient de faire chanter en *arioso,* suivant sa coutume, les paroles de l'Évangile: « En vérité je vous le dis, tout ce que vous demanderez au Père en mon nom, il vous le donnera ». Il ajoute la mélodie vocale aux quatre parties d'une fugue, exposée et développée par le quatuor à cordes. Il évite ainsi d'employer, pour exprimer les paroles de Jésus, une forme de théâtre.

[1] B. G. 65 (XVI, p. 135).

[2] Ph. Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 217.

[3] B. G. 165 (XXXIII, p. 91).

[4] Le poème de cette cantate est publié dans l'*Evangelisches Andachts-Opffer* de Franck (1715).

En même temps, par la régularité de la fugue, dont le cours bien déterminé fait prévoir une conclusion certaine, il prédit la réalisation de la promesse du Christ, qui s'accomplira, aussi sûrement que la fugue se déploie, avec une entière précision, et une fermeté mathématique [1].

Ces exemples nous montrent à quel point Bach s'est assimilé les ressources de la fugue, puisqu'il s'en sert spontanément, non comme d'une forme abstraite, inventée pour la seule musique, mais comme d'une forme vivante, d'un langage plus sévèrement écrit, mais d'où le mécanisme du style n'a pas banni les pensées. Les fugues de Bach sont, en effet, riches de pensées et de sentiments. Il suffit d'en considérer les thèmes pour se convaincre qu'il ne compose point de fugues, dans ses cantates, pour faire montre seulement de son habileté, en traçant, à grands coups, des arabesques décoratives, qui se nouent subtilement. Mais il cherche d'abord, dans le sujet, à traduire le sens profond des mots qui lui sont présentés. Et l'ampleur même de la forme qu'il traite lui confère non seulement une force merveilleuse pour dégager du texte ces images partielles dont la foule agite si violemment ses œuvres et les bouleverse comme des drames, mais cette abondance de la fugue le rend maître encore d'une autre puissance. Il y trouve l'énergie lyrique particulière aux poèmes largement cadencés. Les retours du thème divisent la fugue en strophes de mesure égale. Le balancement continuel des rythmes semblables, engourdit l'auditeur, s'empare de lui peu à peu en le berçant [2]. On attend les redites du motif principal. Chaque fois que l'une des voix l'annonce ou le reprend, il résonne avec plus de vigueur, car il s'est enrichi de tout ce que le souvenir avait gardé de lui, et de tout ce que l'imagination lui prête. Il émerge au milieu des développements, toujours plus caractérisé, toujours plus volontaire, mieux connu, par conséquent mieux compris. Le moindre thème expressif, ainsi ressassé, prend une singulière véhémence.

1 B. G. 86 (XX[1], p. 121).

2 Lecerf de la Viéville goûte déjà cette grande unité: « Les fugues plaisent à l'oreille, en ce qu'on aime entendre un seul chant diversifié et traité sur toutes les cordes ». *Comparaison* etc., 3e partie, p. 141.

Dans une cantate de la jeunesse de Bach, la cantate *Aus der Tiefe*, écrite en 1707, le dernier chœur est terminé par une fugue, faite sur ces paroles : « Et il délivrera Israël de toutes ses fautes ». Les instruments y prennent part, prolongeant l'élan lyrique des voix[1]. La cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, qui est de 1714, finit aussi par un chœur fugué. Dans ce dernier se déchaîne la tempête de l'enthousiasme. L'orchestre y intervient avec splendeur. Après l'exposition chantée aux quatre voix, trois trompettes reprennent le thème, en imitation avec la basse, qui chante les paroles de l'Apocalypse : « Louange, honneur et force à notre Dieu, dans l'éternité ». En même temps, les autres parties vocalisent l'*amen* ou font jaillir, comme une fanfare, l'*alleluia* triomphal[2]. Ces pages sont d'une intensité de joie, d'une exaltation mystique prodigieuses. Mais ces envolées sublimes ne sont propres qu'à Bach. Seul, il peut atteindre au ravissement par de tels moyens, que les compositeurs contemporains de ses premières œuvres utilisent gauchement et sèchement. Dans la troisième partie de son traité de musique, Friedrich Erhardt Niedt condamne toutes les fugues avec *Amen*, *Alleluia*, etc., « qui ressemblent à des éclats de rire et à un jeu burlesque, et sont généralement entendues à l'église, par les assistants, avec ennui et dégoût »[3].

1 B. G. 131 (XXVIII, p. 25).

2 B. G. 21 (V1, p. 50).

3 Friederich Erhardt Niedtens *Musicalischer Handleitung, dritter und letzter Theil*. Hambourg, 1717, p. 37. Cet ouvrage fut publié par Mattheson après la mort de l'auteur. Chabanon parle de la fugue avec mépris dans son livre *De la musique considérée en elle-même*, etc. (1785), p. 115.

CHAPITRE NEUVIÈME

LES COMPOSITIONS JOINTES, SUCCESSIVEMENT, À DES TEXTES DE NATURE DIFFÉRENTE

Les adaptations de Bach ne sont point faites sans respect de la signification des paroles. — Les œuvres allemandes se rapportent étroitement aux œuvres latines. — Comment une œuvre profane peut se transformer en œuvre d'église.

Dans un assez grand nombre d'œuvres, Bach n'a pas inventé, mais adapté. Certains textes ont été revêtus par lui d'une musique qu'il avait trouvée, auparavant, pour d'autres textes. Il y a ainsi des compositions qu'il a renouvelées, ou même simplement répétées, quand le sujet de la poésie semblait, cependant, très différent du sujet qu'il avait traité d'abord. Il serait assez vain d'avoir, jusqu'ici, tenté de démontrer que Bach avait été constamment déterminé dans son inspiration par les paroles qui lui étaient proposées, pour en arriver à constater que, dans bien des cas, il n'avait tenu aucun compte non seulement des mots, mais des sentiments qu'il s'agissait d'interpréter, jugeant que la même musique pouvait convenir à des poèmes de signification diverse. Or, l'examen des œuvres où il ne crée pas, mais où il se redit, témoigne, le plus souvent, du discernement avec lequel il a su faire passer sa musique d'un texte à l'autre. On reconnaît bientôt qu'il y a quelque chose de commun entre les idées contenues dans les phrases qu'il énonce de la même manière. On y découvre des images parallèles, des correspondances, et comme des affinités de situation. En comparant ces œuvres semblables, on apprend

quels furent, dans chacune d'elles, l'intention générale de Bach, et le fond de sa pensée; on aperçoit ce qu'il ressentit le plus fortement dans certains poèmes, et voulut en dégager, sans s'attarder aux menus détails de la traduction.

Remarquons avant tout que, parmi ces adaptations, quelques-unes sont extrêmement naturelles. On ne s'étonnera point que, dans la *Messe en si mineur*, pour chanter *Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam*[1], Bach emploie un chœur dont le texte allemand avait presque exactement le même sens: *Wir danken dir, Gott, wir danken dir, und verkündigen deine Wunder*[2] (nous te remercions, Dieu, et nous proclamons tes miracles). Dans la même messe, le chœur *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*[3], est un remaniement du premier chœur de la cantate *Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz*[4] (voyez s'il est une douleur semblable à la mienne). Ici, il n'y a plus, comme dans le premier cas, identité presque complète entre les deux textes: mais on conviendra qu'ils sont très étroitement associés, l'un étant une déploration, l'autre une supplication, et chacun se rapportant à Jésus sacrifié. « Pleurs, gémissements, soucis, angoisse et détresse sont le pain trempé de larmes des chrétiens qui portent le signe de Jésus ». Tels sont les mots du premier chœur de la cantate *Weinen, Klagen*[5], et ce chœur, dans la *Messe en si mineur*, en devient le *Crucifixus*[6]. Cette fois encore, la parenté des sentiments est évidente. Le texte allemand évoque d'ailleurs nettement l'idée de la croix. Ajoutons que cette composition repose sur un motif caractéristique de la douleur, motif que Bach joint fréquemment aux paroles qui rappellent la mort de Jésus-Christ[7]. Le *Patrem omnipotentem*[8] provient du premier chœur de la cantate *Gott, wie dein*

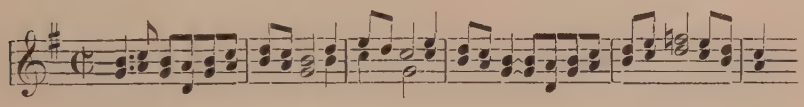
[1] B. G. VI, p. 84.
[2] B. G. 29 (V[1], p. 288).
[3] B. G. VI, p. 106.
[4] B. G. 46 (X, p. 189).
[5] B. G. 12 (II, p. 64).
[6] B. G. VI, p. 186.
[7] Voyez les interprétations des motifs chromatiques (ch. 2e de ce travail).
[8] B. G. VI, p. 160.

Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende[1] : dans les deux cas, c'est la grandeur de Dieu, que la musique célèbre. L'*Agnus Dei* est fait d'après l'air d'alto de la cantate *Lobet Gott in seinen Reichen*[2] : la mélodie de la voix est transformée, mais l'accompagnement expose, dans les deux pièces, la même prière instante. Observons, du reste, que ces transcriptions ne sont pas rigoureuses. Spitta l'a déjà remarqué : « Bach n'a laissé aucune de ces compositions absolument telle que dans la première version, même quand elles n'ont pas complètement changé de face. Souvent, par de petits traits, elles sont devenues plus caractéristiques encore : ainsi le *Crucifixus*, par le frémissement de la basse et par la modulation finale[3], et le *qui tollis* par la réduction de sonorité que l'auteur obtient, en supprimant les instruments à vent »[4].

D'autres transcriptions sont moins heureuses, encore que Bach y ait dépensé une grande ingéniosité. Spitta regrette que, dans le *Gloria* de la *Messe en sol majeur*[5], Bach ait détruit la superbe ordonnance de l'œuvre originale, le premier chœur de la cantate *Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild*[6]. Je ne chercherai point ici à défendre Bach contre Spitta[7]. Non-seulement l'architecture de ce chœur a été ruinée, mais la sonorité en a été gâtée, jusque dans la disposition des voix. Cependant, il faut avouer que le musicien a procédé, quant aux éléments significatifs de ce chœur, avec une rare sagacité. Il a détruit, certes, un fort bel édifice, mais il s'est efforcé d'approprier tout ce qui s'y trouvait à la destination nouvelle pour laquelle il voulait le rebâtir. On ne saurait trop insister sur ce point : Bach, le maître de la forme, fait ici bon marché de la forme. Ce chœur était d'une admirable proportion : les voix et l'orchestre

[1] B. G. 171 (XXXV, p. 3).
[2] B. G. 11 (II, p. 28).
[3] B. G. VI, p. 189.
[4] *J. S. Bach*, p. 527 (2e vol.).
[5] B. G. VIII, p. 162.
[6] B. G. 79 (XVIII, p. 289).
[7] Voyez le second volume de l'admirable ouvrage que Spitta, commentateur érudit et inspiré, consacre au *cantor* (*J. S. Bach*, II, 1880, p. 511).

y alternaient, s'y répondaient, s'y unissaient avec un art parfait. Et c'est cette merveille de plan qu'il bouleverse, cet équilibre étonnant qu'il dérègle, et cette belle progression du discours musical dont il trouble la suite. Mais il a suscité, en revanche, des figures et des allusions, il a mis dans sa musique une sorte de pittoresque profond, et il se satisfait de cette nouvelle œuvre, dans laquelle revit pour lui, par le souvenir, toute la grandeur de la première, enrichie d'une quantité d'images. Dans la cantate, il avait écrit sur ces paroles : « Dieu, le Seigneur, est notre bouclier : il donne grâce et honneur, il ne laissera les fidèles manquer d'aucun bien ». Philipp Spitta présume que cette œuvre fut composée pour la fête de la Réformation de 1735. Il remarque, dans le texte, un passage qui se rapporte vraisemblablement à la guerre qui, engagée à cause de la succession de Pologne, poursuivie sur le Rhin et en Italie, pouvait menacer la Saxe[1]. L'accompagnement d'orchestre du chœur que nous étudions, a le rythme et la sonorité d'une marche d'armée. Deux cors, dès le début de l'introduction, exposent un motif d'allure militaire, que les timbales soutiennent d'un roulement continu[2].

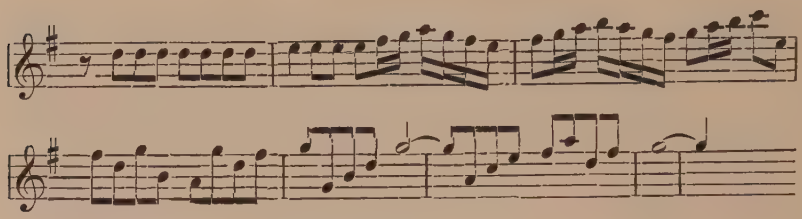


A cette entrée vigoureuse, fortement cadencée, comme un refrain de soldats, succède un épisode fugué, à trois parties. Les premiers violons et le hautbois émettent un motif audacieux qui frémit, s'élève comme une volée de traits, et se termine par des arpèges décidés et des tenues puissantes. Ce thème est certainement descriptif, et l'interprétation que j'en offre doit être exacte. Dans l'air d'alto de la cantate, il sera question des « flèches que les ennemis aiguisent ». Et la musique est facile à interpréter sûrement.

[1] *J. S. Bach*, II, p. 553.

[2] Voyez dans le 7e volume des *Monatshefte für Musikwissenschaft* (1875), p. 151, une marche militaire du XVIIIe siècle (*Marsch eines sächsischen Dragonerregimentes vom Jahre 1729*). Cette pièce, en *sol*, est orchestrée de haut bois et de cors, à deux parties, avec un basson.

Les notes répétées qui paraissent d'abord dépeignent la vibration de la corde de l'arc (l'image se trouve déjà chez Tunder [1]), ensuite, l'élan ascendant du motif nous fait penser à l'essor de l'arme empennée, et nous trouvons dans les dernières mesures des figures de bataille, telles que Bach les emploie fréquemment [2]. Enfin, la tenue sur la tonique semble indiquer que le fer est arrivé au but, et inébranlablement fixé.



Avant la fin de l'introduction, les cors reprennent leur chant guerrier, qui se mêle aux dessins agités du reste de l'orchestre, et les timbales ajoutent leur batterie régulière à ce tumulte de la mêlée, où retentit déjà l'hymne de victoire.

Au dernier accord de l'introduction, le chœur éclate. Tandis que les voix, magnifiquement espacées, célèbrent le Dieu qui protège les siens, les instruments du quatuor, unis sur le *sol* grave du violon, répètent, assombri, le motif de l'épisode fugué : Bach évoque ainsi, d'une part, le refuge et la défense, de l'autre, le combat.

Dans l'adaptation latine, le coloris instrumental n'est plus le même : les cors et les timbales sont supprimés. Deux hautbois et le quatuor forment l'orchestre. L'introduction perd ainsi, en partie, cette apparence de scène de bataille qui était d'un effet si puissant dans la cantate pour la fête de la Réformation. Cependant, Bach n'a point renoncé à la vertu descriptive de sa musique. Le soprano et l'alto, dès la première mesure de l'œuvre, chantent, sur les motifs

[1] *Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge, dritter Band. Franz Tunders Gesangwerke, herausgegeben von Max Seiffert* (1900), p. 37 (ps. *Nisi Dominus*).

[2] Voyez le chap. 5e de ce travail.

confiés primitivement aux cors, les paroles *Gloria in excelsis Deo*. Les instruments commencent une fugue après cette phrase, comme dans la première version, et les deux voix exposent de nouveau le thème initial, environné d'un orchestre véhément, de même que les cors intervenaient à la fin de l'introduction de la cantate. Le chœur entier prononce alors les mots *Et in terra pax*. Évidemment, Bach a recours à la signification de ces calmes accords, que les choristes déploient avec l'orgue. Après l'agitation du développement fugué, ces harmonies graves ont une valeur d'antithèse bien marquée. Elles succèdent à des images de guerre, et l'on comprend que Bach les ait destinées à annoncer l'apaisement. Plus loin, la vocalise jointe aux mots *den Frommen* (aux fidèles), s'ajuste parfaitement, quant au sens, aux mots *glorificamus te*, dont les équivalents sont souvent traduits par des périodes lyriques du chant.

Ce *Gloria*, où la cantate originale pâlit et déchoit, reste, comme on le voit, d'une grande richesse symbolique et, ceci est important, Bach n'a pas hésité, pour révéler cette richesse, à détruire l'œuvre accomplie qu'il avait édifiée tout d'abord, avec une symétrie et une logique incomparables.

C'est aussi à cause des effets de contraste qu'il y rencontre que Bach choisit le premier chœur de la cantate *Alles nur nach Gottes Willen*[1] et le solo de basse avec chœur de la cantate *Halt' im Gedächtniss*[2] pour en faire des chœurs de *Gloria in excelsis*. J'ai déjà signalé[3], dans la cantate *Alles nur nach Gottes Willen*, le repos du mouvement au milieu du chœur initial, quand on en vient à ces mots : « La volonté de Dieu doit m'apaiser ». Ce passage s'applique très bien à l'*et in terra pax*, dans le *Gloria* de la *Messe en sol mineur*, où les vocalises du début, organisées en canon, correspondent aussi fort exactement à la louange perpétuelle que les esprits bienheureux chantent devant Dieu[4]. L'emploi d'un

1 B. G. 72 (XVIII, p. 57).
2 B. G. 67 (XVI, p. 234).
3 Voyez à la page 130.
4 B. G. VIII, p. 116.

fragment de la cantate *Halt' im Gedächtniss*, dans le *Gloria* de la *Messe en la majeur* [1], se justifie aussi parfaitement. Dans la cantate, les intruments jouent une introduction turbulente où s'agitent les motifs arpégés de la lutte, parsemés de gammes impétueuses. Puis le rythme se calme, l'orchestre change, et la basse déclame solennellement : « La paix soit avec vous ». Le mouvement renaît, quand les trois voix supérieures s'écrient : « Bonheur à nous, Jésus nous aide à combattre ». Cette alternance rythmique, ces changements de sonorité ont suggéré à Bach d'utiliser ce chœur pour chanter, successivement, la gloire du Dieu des armées, et la paix promise aux hommes. Les quatre voix entonnent le *Gloria*, dès le début de l'introduction, exécutée par le quatuor, dans une cadence rapide (*vivace*) et les flûtes, seules avec la basse continue, accompagnent l'alto, pour lequel est transposé le solo de basse de la cantate, maintenant accommodé à ces paroles *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*, chantées *adagio*. Le reste de l'arrangement est moins acceptable, malgré l'habileté de technique dont Bach témoigne. Mais je voulais seulement établir que le compositeur avait essayé de transformer cet air avec chœur en *Gloria*, à cause des correspondances qu'il avait reconnues entre les deux textes. Et il s'est contenté de marquer, par des rythmes différents, l'opposition entre les deux idées qui lui semblent, dans la première partie du *Gloria*, les plus importantes, et les plus faciles à distinguer par la musique, l'idée de la glorification de Dieu par l'hymne infini des anges, et l'idée de la paix annoncée aux hommes. Le procédé lui est familier. Dans le *Weihnachts-Oratorium*, il interprète, presque comme dans ces messes, les paroles *Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden* [2] (gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix aux hommes). Le commencement du chœur a de l'élan et de l'ampleur, mais les voix se ralentissent, et la basse palpite doucement en notes répétées [3], dans la seconde proposition. Johann Kuhnau agit de même dans sa cantate

[1] B. G. VIII, p. 65.
[2] B. G. V², p. 77.
[3] B. G. V², p. 81.

de Noël *Vom Himmel hoch da komm ich her*. Le *Gloria in excelsis* y est chanté sur un motif alerte qui se termine par une vocalise ascendante : mais, pour traduire *et in terra pax*, il calme le mouvement, groupe les voix en accords graves, et prescrit à l'orchestre de jouer *piano*[1].

Nous trouvons aussi quelques exemples de texte différents appliqués successivement, dans la même œuvre, à une même musique. Dans la cantate *Uns ist ein Kind geboren*, l'alto répète, avec d'autres paroles, l'air que le ténor vient de chanter. Mais ici, nous sommes en présence d'un air à plusieurs strophes. Nous remarquerons, en outre, que la phrase principale a presque la même signification dans les deux couplets, dont le caractère général est d'ailleurs semblable[2].

Dans les chœurs de la *Johannes-Passion*, Bach reprend la même musique, à peu de chose près, pour accompagner des paroles bien diverses de sens. Ainsi, il applique des motifs analogues à ces paroles « s'il n'était pas un malfaiteur, nous ne l'eussions pas condamné »[3], et à celles-ci « nous ne devons faire mourir personne »[4]. Il exprime de la même manière « salut, cher roi des Juifs »[5], et « n'écris pas qu'il est le roi des Juifs, mais qu'il a dit : je suis le roi des Juifs »[6]. Le thème du chœur fugué « si tu le laisses aller, tu n'es pas l'ami de l'empereur »[7], est fait d'après le thème du chœur « nous avons une loi, et, d'après la loi, il doit mourir »[8]. Enfin, la réponse des serviteurs des prêtres et des pharisiens à Jésus (« Qui cherchez-vous ? — Jésus de Nazareth »[9]), la condamnation du Christ par le peuple (« Pas celui-ci, mais Barrabas »[10]), et cette phrase des prêtres, qui

1 Bibliothèque de la ville de Leipzig, 124.

2 B. G. 142 (XXX, p. 36 et p. 38). « Jésus, grâces te soient chantées, à toi gloire et honneur ... » dit le ténor. « Jésus, louange te soit chantée » ... répète l'alto.

3 B. G. XII[1], p. 44.

4 B. G. XII[1], p. 48.

5 B. G. XII[1]. p. 63.

6 B. G. XII[1], p. 93.

7 B. G. XII[1], p. 75.

8 B. G. XII[1], p. 69.

9 B. G. XII[1], p. 15.

10 B. G. XII[1], p. 54.

précède la condamnation prononcée par Pilate (Celui-ci leur demande : « Dois-je crucifier votre roi ? — Nous n'avons d'autre roi que l'empereur », répondent-ils [1]) sont de même coupe musicale, et de même tissu harmonique, étant jointes à un accompagnement d'orchestre intégralement répété, à chacune des reprises. Il convient de rejeter tout d'abord cette opinion, que Bach a reproduit, dans les trois cas, la même musique, simplement pour aller plus vite à composer son œuvre [2]. Chacun des trois chœurs est formé de quatre mesures seulement : l'épargne de temps eût été vraiment bien médiocre. Quand on songe à la facilité de Bach, on ne peut s'arrêter à une telle interprétation. De plus, si son dessein avait été de hâter son travail matériel de préparation, il eût sans doute laissé les trois chœurs dans le même ton, de manière à pouvoir utiliser le même passage des copies d'orchestre pour les exécuter. Il lui aurait suffi de changer la conclusion des récitatifs qui avoisinent ces chœurs pour que l'enchaînement des tonalités fût légitime. Mais son intention est toute autre, il ne songe en rien à diminuer sa besogne : ces redites sont profondément calculées. Observons que ces chœurs sont joints à trois scènes capitales du drame de la Passion : l'arrestation de Jésus, sa condamnation par le peuple, sa condamnation par les princes des prêtres. Le motif de l'orchestre, dans ces pages, est en quelque sorte le *Leitmotiv* de la haine des hommes contre le Messie méconnu. Il ne faut pas oublier que ce motif est de même nature que le motif joué par le *violino concertante* (ou *flauto traverso*) et le *flauto piccolo*, dans le premier chœur de la cantate *Ihr werdet weinen und heulen* [3], pour symboliser la joie maligne du monde, tandis que les fidèles se lamentent. Dans la cantate, de date plus récente, et dans la Passion, les instruments ont la même agitation égale, les mêmes arpèges et, pour ainsi dire, le même ricanement aigu [4]. En faisant reparaître ces quelques mesures d'orchestre à chaque

[1] B. G. XII 1, p. 82.

[2] Je regrette de rencontrer cette interprétation dans le beau livre que M. Albert Schweitzer a consacré à *J. S. Bach, le Musicien-Poète* (1905), p. 253.

[3] B. G. 103 (XXIII, p. 69).

[4] Remarquez en particulier la partie de flûte.

phase décisive de l'action, Bach semble vouloir dire que le Sauveur, immolé à cause des péchés de l'humanité, est condamné par les hommes, insensibles à son supplice, railleurs et méprisants[1].

Dans les autres chœurs de la *Johannes-Passion*, Bach fait usage des mêmes motifs, pour dépeindre l'obstination de la foule, son aveuglement, ses arrêts irréfléchis, ses clameurs sans raison.

* * *

Une certaine catégorie de compositions, adaptées à des textes de contenu différent, doit être étudiée à part. Ce sont des fragments d'œuvres profanes, que Bach emploie dans des œuvres religieuses. On a prétendu que, s'il agissait ainsi, c'est qu'il se préoccupait assez peu de rechercher «l'expression véritable»[2]. Mais on n'a pas essayé de déterminer ce que le musicien avait voulu interpréter dans ces textes divers, ce qu'il leur avait trouvé de commun, et ce qu'il avait sciemment négligé de traduire. On attribue, d'ailleurs, trop d'importance à la distinction que nous avons coutume de faire entre l'art religieux et l'art profane. Il ne faut pas oublier que, au temps de Bach, les cantates d'église étaient considérées comme des fragments d'opéra chrétien, joués sans mise en scène[3]. De plus, on admettait alors assez volontiers, dans les recueils de cantiques, des mélodies empruntées à des chansons[4]. Ajoutons que l'inspiration de

1 Il n'est pas inutile d'observer que, dans le choral qui suit le premier de ces chœurs, se trouvent ces mots: «Je vivais avec le monde dans le plaisir et la joie, et tu dois souffrir».

2 *Les Illusions musicales*, par Johannes Weber, 1883, p. 189.

3 Voyez le traité de poésie publiée par Hunold (*Die allerneueste Art*, etc., p. 285).

4 On lit, dans la préface au *Gothaisches Gebeth- und Gesang-Buch* (1721): «Je veux, pour terminer, dire ce que je pense d'une question fréquemment agitée et controversée de nos jours: s'il convient d'ajuster des cantiques à des mélodies profanes. A cela je réponds oui. Car les mélodies profanes sont écrites de la manière la plus gracieuse et la plus animée, et les textes spirituels qu'on y adapte n'en seront que plus émouvants et plus pénétrants. D'ailleurs très peu de fidèles connaissent l'origine de ces mélodies et chantent fort dévotement de tels cantiques sans penser à mal». L'auteur de la préface cite à l'appui de ce qu'il dit, pour montrer que l'usage est ancien, un passage du livre de chant de Cobourg de 1621.

Bach est essentiellement religieuse. Même dans ses compositions destinées aux concerts, il garde un style majestueux, et il parle avec une sincérité grave, comme dans ses compositions d'église.

Si l'on étudie de près ces transcriptions, on reconnaît que Bach est arrivé à sauvegarder, dans l'œuvre adaptée, non seulement le caractère dominant de l'œuvre originale, mais encore les images musicales les plus importantes qu'il y avait mises. Il est évident que, dans certains cas, le poème est remanié de telle sorte que l'ensemble puisse changer de destination, sans que l'accord établi entre la musique et le texte primitif soit gravement dérangé. Le sentiment général reste le même, et les détails sont modifiés avec une telle ingéniosité, que les figures expressives subsistent, ou sont remplacées par des figures équivalentes.

Dans le *Weihnachts-Oratorium* (*Oratorio de Noël*), se manifeste abondamment cette habileté à métamorphoser une composition, tout en évitant d'en détruire la signification, fondée sur les rapports de la musique et du texte. Un grand nombre de morceaux de cet oratorio, qui célèbre la naissance du fils de Dieu, sont tirés de cantates écrites pour fêter des personnages de la famille souveraine de Saxe. Le premier chœur, emprunté à la cantate *Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten*[1], avait été fait sur ces paroles : « Retentissez, timbales, éclatez, trompettes ! Cordes sonores, remplissez les airs! Chantez maintenant, joyeux poètes, cordes harmonieuses, remplissez les airs ». L'orchestre de ce chœur est, comme je l'ai déjà indiqué, formé d'après ces paroles[2]. C'est l'orchestre des compositions brillantes, où se manifeste, en même temps, la splendeur des fêtes royales, et l'allégresse du peuple. L'œuvre avait été écrite pour célébrer le jour de naissance de la reine de Pologne, électrice de Saxe (8 décembre 1733) : dans la seconde version, elle glorifie le jour de naissance du Messie. « Poussez des cris de joie, proclamez ce que le Très-Haut accomplit aujourd'hui..... ». Le sentiment est le même dans les deux

[1] B. G. XXXIV, p. 177.

Spitta démontre que Bach est l'auteur de ces paroles (*J. S. Bach*, II, p. 461).

cas. En composant son chœur de félicitation pour la reine, Bach avait voulu que sa musique débordât de joie. Les motifs en sont clairs et vigoureux, et les formules rythmiques de la jubilation y ont une véhémence entraînante ( )[1]. Le maître y a mis toute sa puissance d'enthousiasme. Pour dire, après cela, l'exaltation du peuple croyant qui chante l'avènement du Messie, il n'eut qu'à reprendre cette musique où il avait exprimé, complètement, la joie, dans ce qu'elle a de plus intense. Que le sujet soit différent, il ne s'en préoccupe nullement. Il a décrit, une première fois, un sentiment violent, et il lui semble très légitime de reproduire la peinture qu'il en a déjà faite, quand il s'agit de représenter de nouveau le même mouvement de l'âme. Car il ne s'enquiert point de la cause précise qui a déchaîné ce tumulte de la sensibilité, ou peut-être même il se refuse de parti pris à en tenir compte, sachant bien que les émotions excessives se manifestent sous des formes analogues, sans qu'on puisse reconnaître ce qui les a suscitées.

La plupart des airs ou des chœurs qui, dans le *Weihnachts-Oratorium*, proviennent de cantates profanes, ont aussi des correspondances, des liaisons évidentes avec les airs ou les chœurs originaux. Dans la cantate pour la reine, Bach traduit par un air de basse, où la trompette rayonne, ces paroles de louange : « Couronne et honneur des femmes qui portent la couronne, ô reine, de ton nom je fais retentir l'univers... Ce qui toujours plaît à la vertu, ce que les héroïnes seules possèdent, est pour toi un don inné »[2]. L'air de l'*Oratorio de Noël* a pour texte : « Seigneur puissant, roi fort, très cher Sauveur, combien peu tu prises la splendeur de la terre : celui qui soutient le monde entier, qui en a créé la beauté, doit dormir dans une dure crèche »[3]. La majesté et la magnificence de la musique conviennent parfaitement aux deux textes.

La berceuse que la Vierge chante, près du nouveau-né,

[1] Voyez à la page 100 de ce livre.
[2] B. G. XXXIV, p. 222.
[3] B. G. V², p. 42.

est extraite d'une cantate composée pour l'anniversaire du prince héritier de Saxe (5 septembre 1733). Dans cette œuvre, intitulée *Hercules auf dem Scheidewege* (Hercule sur chemin fourchu), la Volupté invite le jeune dieu au sommeil: « Dors, mon bien-aimé, abandonne-toi au repos, laisse-toi séduire par d'ardentes pensées..... »[1]. Dans l'oratorio, nous lisons: « Dors, mon bien-aimé, jouis du repos, après quoi tu t'éveilleras pour le salut de tous... »[2]. M. Gustav Engel juge qu'entre le sommeil de l'enfant sans péché et le sommeil auquel la volupté convie le jeune héros, la différence était assez considérable pour que la musique en reflétât quelque chose[3]. Bach l'a bien compris d'ailleurs. S'il ne distingue point, comme nous venons de le voir, entre les diverses espèces de la joie collective, et confond tous les degrés de majesté, il ne traite pas, cependant, les deux berceuses, la berceuse chrétienne, et la berceuse païenne, avec le même coloris. Le chant ne varie point, non plus que les lignes de l'accompagnement. Mais, dans l'air de la Vierge, la tonalité est plus grave: écrite d'abord pour soprano, en *si bémol*, la mélodie est transposée en *sol*. De plus, l'orchestre devient à la fois plus sombre et plus pénétrant. Le quatuor seul accompagne la Volupté: le hautbois d'amour et le hautbois de chasse jouent, l'un avec les premiers, l'autre avec les seconds violons, dans l'oratorio, et la flûte double le chant à l'octave supérieure. Ainsi dominée, la voix de la Vierge prend un caractère étrange, et comme une sonorité surnaturelle. Dans les interludes, enfin, les deux hautbois se réunissent, et donnent une expression profonde à la phrase syncopée de l'orchestre. Les accords dissonants qu'on y rencontre en reçoivent un accent douloureux, tandis que, dans l'air profane, ils ne parlaient que de langueur. Ainsi remaniée, cette composition qui est, avant tout, un « air du sommeil » (les oscillations égales de la basse le démontrent assez)[4], change évidemment

[1] B. G. XXXIV, p. 133.
[2] B. G. V², p. 69.
[3] *Æsthetik der Tonkunst*, Berlin, 1884, p. 100.
[4] Voyez plus haut, à la page 172.

de caractère. La voix d'alto y module avec une tendresse mélancolique, et les instruments y déplorent, d'avance, les peines qui accableront l'enfant assoupi. La mère sait qu'en s'éveillant à la vie, son fils est né pour la souffrance[1].

Le premier chœur de la quatrième cantate du *Weihnachts-Oratorium* est tiré aussi du *Dramma per musica Hercules auf dem Scheidewege*. Le chœur profane commence ainsi : « Prenons soin de notre fils, le fils des dieux, veillons sur lui, notre trône deviendra magnifique et illustre sur la terre »[2], etc. Les paroles de la cantate sont : « Prosternez-vous avec reconnaissance et louanges, devant le trône du Très-Haut : le fils de Dieu sera le Sauveur et le Rédempteur de la terre, » etc. L'analogie des sentiments exprimés par les deux livrets, et l'analogie des situations sont manifestes. La coupe et l'accent des vers, et jusqu'aux assonances du premier poème, ont été reproduits avec soin dans le second[3]. A vrai dire, le texte original avait à peine besoin d'être remanié. Changez quelques mots seulement, et il s'applique à la fête de Noël. Du « fils des dieux », faites le « fils de Dieu », et l'hommage destiné au héros enfant passe à l'enfant-dieu. Et je croirais volontiers que Bach a composé, dès la première fois, comme si le texte était déjà corrigé. Ayant l'habitude de traduire ses émotions sous une forme religieuse, de vivre dans l'Écriture, et de tout rapporter aux histoires sacrées, il aperçut sans doute, au premier abord, combien le thème mythologique et loyaliste qui lui était offert se rapprochait du thème chrétien qu'il devait traiter plus tard. Sans crainte d'exagérer de beaucoup, on pourrait prétendre

[1] M. Combarieu observe très justement que l'interprétation donnée par les artistes doit contribuer aussi à différencier les deux airs (*Les Rapports de la Musique et de la Poésie*, 1893, p. 50).

[2] *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen*
Ueber unsern Göttersohn.
Unser Thron wird auf Erden
Herrlich und verkläret werden.
Unser Thron wird aus ihm ein Wunder machen.

[3] *Fallt mit Danken, fallt mit Loben*
Vor des Höchsten Gnadenthron.
Gottes Sohn will der Erden
Heiland und Erlöser werden
Gottes Sohn dämpft der Feinde Wuth und Toben.

que c'est le thème saint, familier à sa conscience, qu'il traita sous l'apparence du sujet fabuleux. D'ailleurs, que de raisons n'avait-il pas pour reconnaître, dans le demi-dieu, et dans le fils de l'Électeur, qu'il chantait l'un par l'autre, une image de Jésus, fils du Très-Haut, espoir de chaque âme chrétienne ? Les bienfaits que le peuple saxon attendait du prince héritier lui suggéraient la pensée des bienfaits de la grâce divine, que le Messie devait dispenser[1]. Et, dans le rayonnement des allégories, paraissaient encore des figures communes aux personnages surhumains que célébraient la cantate profane et la cantate d'église. L'air d'alto de la première partie du *Weihnachts-Oratorium*[2] est en effet emprunté, comme ce chœur, à la cantate *Hercules auf dem Scheideweg*[3]. Dans l'air de cette dernière œuvre, Hercule repousse les tentations de la Volupté, et rappelle qu'il a depuis longtemps écrasé les serpents qui le menaçaient enfant, pendant son sommeil. Or, une des épithètes que l'on joint souvent au nom de Jésus-Christ est l'épithète de *Schlangentreter* (celui qui marche sur le serpent)[4] : dans la cantate *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*[5], la basse interpelle avec violence le « serpent infernal », et annonce que celui qui lui broiera la tête vient de naître. Toutes ces petites ressemblances ont influencé Bach, quand il a renouvelé, dans l'*Oratorio de Noël*, tant de parties du *Dramma per musica* en l'honneur du fils du roi.

Nous ne découvrons point d'aussi multiples analogies entre les idées contenues dans les deux versions de l'« Air de l'Écho », que Bach renouvelle dans l'oratorio, d'après la cantate. Voici ce qu'Hercule chante dans le *Dramma* : « Fidèle Écho de ces lieux, devais-je me laisser abuser par

[1] N'oublions pas que les souverains étaient l'objet d'une sorte d'idolâtrie. C'est l'époque où Mattheson écrivait à Ernst Ludwig de Hesse : « Si Dieu n'était point Dieu, qui, mieux que V. A. S. mériterait de l'être ? »

[2] B. G. V[2].

[3] B. G. XXXIV.

[4] L'image est souvent renouvelée dans l'Ecriture (cf. St. Paul, ép. aux Cor. 11, 3, l'Apocalypse, 12, 9 et 20, 2). Voyez aussi le cantique de P. Gerhardt, *Schwing dich auf*, et la seconde strophe du cantique de Nicolaus Herman († 1560) *Erschienen ist der herrlich' Tag*.

[5] B. G. 40 (VII, p. 378).

ces mots de douce séduction ? Donne-moi ta réponse : Non (non). Ou bien l'avertissement que tant de travaux étaient prochains devait-il plutôt me tracer le chemin ? Ah ! dis plutôt oui (oui) ». Cette scène, où un personnage dialogue avec l'écho, est tout à fait dans le goût de l'opéra allemand du commencement du XVIIIe siècle. Dans une cantate intitulée *Die verliebte Diana* (1698), Reinhard Keiser emploie avec grâce de tels effets de répétition lointaine [1]. Dans l'opéra *Bellerophon* dont Hunold publie le texte dans son traité de poésie [2], Stenobaea, cachée derrière un arbre, contrefait l'écho, en redisant la fin des phrases débitées par Acastus qui a pris le même costume que Bellérophon. Un autre exemple d'écho, « ressource très agréable, en particulier dans les poèmes de théâtre », est inséré dans le même ouvrage [3]. Le même jeu des résonnances est du reste goûté depuis longtemps [4], et il est goûté partout. Je citerai seulement l'usage que Pergolèse en fait dans le *Maître de Musique* composé peu d'années avant le *Dramma per musica* de Bach.

Ce jeu des mots et des sons, aimé dans la poésie de théâtre, était admis aussi dans la poésie religieuse. Philipp Spitta cite un *Liebesgesang* du *Truthnachtigall* de Friedrich Spee, où la fiancée de Jésus dialogue avec l'écho de la forêt : « Ah ! Jésus, soupirai-je — Et j'entendis bientôt — De la forêt — Dire distinctement — Ah ! Jésus » [5]. Salomo Franck, dont Bach mit plusieurs cantates en musique, tire volontiers parti de ce motif de l'écho. En signalant cet usage du thème de l'écho dans les poèmes religieux, Spitta reconnaît une fois de plus que, à vrai dire, en replaçant ses compo-

1 Le passage est cité dans les *Monatshefte* d'Eitner, 16e année, p. 31 (1884).

2 *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, p. 455.

3 P. 252 et p. 254.

4 Mersenne cite une ingénieuse et bizarre application des redites en écho, dans la cérémonie faite à Tournon en 1610, pour les « honneurs funèbres » rendus à Henri IV L'écho de syllabes grecques produisait des mots français (*Harm. univ.* l. 3 du traité du son).

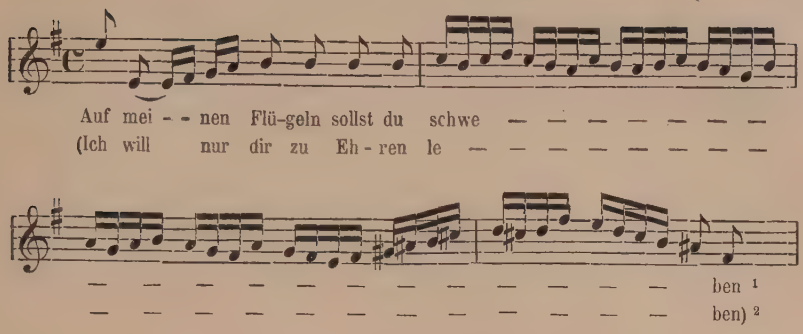
5 Voyez l'édition moderne du *Trutznachtigall* (Reclam, p. 20). Ce recueil de poésies mystiques ne fut publié que quatorze ans après la mort de l'auteur, en 1649. Friedrich Spee avait succombé en 1635 aux fatigues de son ministère de prêtre, qu'il avait exercé avec un zèle et une charité incomparables, pendant le siège de Trèves et l'épidémie qui survint ensuite.

sitions profanes dans le domaine religieux, Bach n'avait fait que les remettre dans leur véritable lieu. Si Bach avait besoin d'une autre excuse, je dirais encore que, ressource assez vulgaire, il est vrai, l'écho musical est employé, ici, avec une ingéniosité charmante. Une seconde voix répète les derniers mots de la première, et le hautbois redit encore les mêmes sons : c'est une chaîne de reflets miroitants et divers, et elle se prolonge délicieusement. Dans cet air, où il invoque si tendrement le nom de Jésus, Bach nous ouvre le décor du paysage intérieur que son âme a composé pour jouir, en même temps, de tous les objets qu'elle aime. On ne saurait expliquer cette composition sans imaginer une espèce de mise en scène à laquelle la nature, le cœur et l'esprit ont participé. Et l'on pourrait choisir, pour l'illustrer un vieux tableau allemand où un peintre inconnu représente un religieux en prière, agenouillé près d'une source où les couleurs de sa robe se réfléchissent. L'enfant Jésus, porté par sa mère, apparaît dans les feuillages de la forêt voisine, et l'on dirait qu'il va répondre aux oraisons du saint homme. Aux arbres sont fixés des emblèmes, et la campagne verdoie et bleuit au lointain[1]. L'œuvre peinte et l'œuvre chantée sont d'une pareille ingénuité de pensée, et d'un charme égal. Dans l'une comme dans l'autre, la sincérité du sentiment religieux fait oublier les enfantillages de l'exécution[2].

L'air de ténor *Auf meinen Flügeln sollst du schweben* du même *Dramma*, passe dans l'*Oratorio de Noël*, où ces paroles y sont appliquées: « Je ne veux plus vivre qu'en ton honneur, mon Sauveur, accorde-moi vigueur et courage, que mon cœur agisse avec un véritable zèle. Donne-moi la force d'exalter dignement ta gloire avec reconnaissance ». Le texte complet de l'air, dans le *Dramma*, était: « Tu dois planer sur mes ailes, sur elles tu monteras jusqu'aux étoiles, comme un aigle, et par moi ton éclat s'élèvera jusqu'à la perfection ». La musique décrit l'essor puissant et le vol soutenu de l'aigle.

[1] Musée du Louvre, n° 2738 a.

[2] On peut signaler, chez Bach, d'autres effets d'écho, dans les cantates *Schwingt freudig euch empor* (36), *Mit Fried' und Freud'* (125), et dans le *Dramma per musica, Eole apaisé*.



Dans la seconde version, comme on le voit, la figure principale a disparu. Mais on peut dire qu'elle reste sous-entendue. D'une part, la Vertu promet à Hercule de l'enlever jusqu'aux régions les plus hautes, de l'autre le fidèle annonce qu'il veut mener une vie noble et forte, consacrée à Jésus. Il s'engage à réaliser chrétiennement l'idéal que la Vertu propose à Hercule. Quand Bach écrivait l'air du *Dramma*, il pensait à l'homme juste, qui, lit-on dans les livres saints, s'élève dans la vertu, comme un aigle[3] : il ne faut pas s'étonner de lui voir renouveler, dans son oratorio, cet air où se trouvaient déjà les éléments d'une comparaison biblique.

Le duo de basse et de soprano de la troisième cantate du *Weihnachts-Oratorium*[4] traduit avec justesse l'idée de consolation que les chanteurs énoncent. La musique est tirée encore du *Choix d'Hercule*[5]. Elle y accompagne des phrases d'amour : ce sont les accordailles du héros et de la Vertu. Si l'on s'arrête aux premiers mots, on peut s'étonner de trouver, dans l'oratorio, cette musique joyeuse associée à des paroles où il s'agit de « pitié et de miséricorde ». Mais il faut observer qu'il n'est pas question d'une compassion larmoyante. Le texte célèbre les effets de la pitié de Dieu, qui « nous console et nous affranchit ». Et l'on doit

[1] B. G. XXXIV, p. 148.
[2] B. G. V², p. 161. Ici, l'air est en *ré mineur*.
[3] *Isaïe*, XL, verset 30.
[4] B. G. V², p. 111.
[5] B. G. XXXIV, p. 157.

se rappeler avec quelle intensité Bach ressent et manifeste l'allégresse que lui causent les bienfaits de Dieu. Aussi n'est-il point étrange qu'il emploie ici des thèmes exultants. De plus, à la deuxième partie de l'air correspond, dans chaque livret, un texte qui annonce la tendresse et la fidélité. Sans être constamment parallèles, jusque dans les détails, les deux fragments poétiques ne sont donc pas opposés. En les interprétant pareillement, le compositeur n'a point fait de contre-sens.

* * *

Des fragments de plusieurs œuvres perdues de Bach nous sont conservés, ayant passé dans d'autres compositions. Dans la *Matthäus-Passion* se retrouvent les éléments principaux dont il forma la cantate funèbre jouée en l'honneur de Léopold d'Anhalt-Cöthen, mort le 18 novembre 1728. Les paroles en furent adaptées à des passages de la *Passion*, déjà écrits. Le musicien obtint du poète que la transformation du texte ne compromît point trop la précision expressive de la musique. Dans le premier air, les suites chromatiques descendantes, puis, plus loin, les motifs entrecoupés, se rapportent avec beaucoup de justesse aux paroles: « La douleur et les plaintes affligent les âmes de mille façons »[1]. Le nouveau texte s'accorde aussi avec la musique, dans la seconde partie de l'air, où les arpèges descendants des instruments symbolisent la rosée des larmes répandues à cause de Jésus. Une image analogue subsiste, en effet, agrandie, dans ces vers : « Et les yeux de l'amour fidèle se troublent, comme un clair ruisseau après l'orage »[2]. Un air suppliant, inspiré de la plainte d'Ezéchias,

[1] B. G. XX², p. X et p. XI de la préface.

[2] Voici les deux textes:

(Passion)

Buss und Reu' knirscht das Sündenherz entzwei
Dass die Tropfen meiner Zähren
Angenehme Spezerei,
Treuer Jesu, dir gebähren.

correspond à l'air d'alto de la seconde partie: « Aie pitié de moi, mon Dieu». « C'est par amour que mon Sauveur veut mourir », chante le soprano dans la Passion, et dans la cantate funèbre on lit: «Avec joie, que le monde soit quitté[1] ». Dans les deux airs, le motif en notes répétées, à la sixième mesure du chant, est joint à une phrase qui exprime une décision irrévocable. L'air de basse de la première partie parle, dans les deux œuvres, d'une douleur mêlée de consolation. Les idées de sommeil et de mort sont traduites avec une égale précision, par des thèmes au rythme berceur, dans l'air de ténor avec chœur qui, dans les deux œuvres, nous parle de repos. Un grand sentiment de paix, commun à chacun des poèmes, se dégage du dernier air de basse de la *Passion*.

Enfin, dans le dernier chœur de la cantate funèbre, le texte correspond aux principales figures de la musique associée d'abord au chœur de la «mise au tombeau»[2].

En 1731, Bach fit chanter à Saint-Thomas, le vendredi-saint, une *Passion selon saint Marc*, dans laquelle il reprit plusieurs parties de la *Trauerode*[3] écrite en 1727 pour la reine Christiane-Eberhardine. Johann Christoph Gottsched

(Cantate)

Weh' und Ach kränkt die Seelen tausendfach
Und die Augen treuer Liebe
Werden wie ein heller Bach
Bei entstand'nem Wetter trübe.

1 (Passion)

Aus Liebe will mein Heiland sterben,
Von einer Sünde weiss er nichts,
Dass das ewige Verderben
Und die Strafe des Gerichts
Nicht auf meiner Seele bliebe.

(Cantate)

Mit Freuden sei die Welt verlassen
Der Tod kommt mir recht tröstlich für,
Ich will meinen Gott umfassen:
Dieser hilft und bleibt bei mir
Wenn sich Geist und Glieder scheiden.

[2] Je renvoie, pour la comparaison des textes, à la préface déjà signalée (B. G. XX[2]).

[3] B. G. XIII[3].

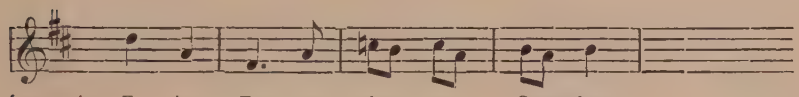
avait composé le texte de cette ode funèbre. Christian Friedrich Henrici[1], l'auteur du livret de la *Passion*, suivit de près, dans deux chœurs et dans six airs, le poème de la *Trauerode*. Mais, bien qu'assez habile versificateur, Henrici (Picander était son pseudonyme littéraire) ne transposa pas très scrupuleusement les paroles de Gottsched. Il eut soin d'en conserver à peu près le rythme et la coupe, sans prendre garde aux détails significatifs de la musique. Ce travail fut fait probablement sans que Bach le dirigeât[2]. Les motifs expressifs les plus chers au compositeur n'ont en effet plus de rapport particulier avec les mots. Ainsi, dans le premier chœur, la mélodie primitivement associée à ce passage «et vois, avec quels flots de larmes» se trouble de sanglots inutiles, puisqu'ils accompagnent ces mots auxquels un hasard de déclamation donne un sens positif: «Ta consolation reparaîtra». Dans l'air qui correspond à l'air de soprano *Verstummt, ihr holden Saiten*, non seulement l'allusion aux instruments qui accompagnent disparaît, mais la grande vocalise gémissante chantée sur *O Schmerzenswort* (ô parole douloureuse) s'applique à *mein Heil* (mon Sauveur). La note longue par laquelle débute le premier air de la seconde partie de la *Trauerode* est jointe au mot *Ewigkeit* (éternité). Dans la transcription de Picander, cette image n'existe plus. Mais l'unisson qui se trouve dans le chœur final, garde le même caractère dans la *Passion* et dans la cantate. D'abord destinées à marquer nettement les paroles où était résumée la louange de la reine Christiane-Eberhardine, ces quelques mesures, où toutes les voix chantent ensemble le même motif, servent à proclamer la doctrine du salut[3].

* * *

Pour terminer cette étude des œuvres principales où Bach utilise, avec un texte renouvelé, une composition ancienne, il convient de signaler que le premier chœur de

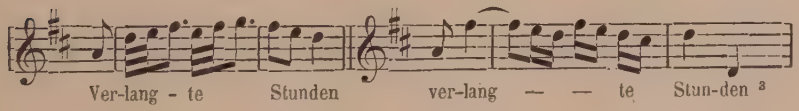
[1] Sur Henrici, voir l'ouvrage de M. Waniek sur Gottsched (1897).
[2] Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 334.
[3] Le texte de cette *Passion* est donné (B. G. XX², préf.).

l'*Oratorio de l'Ascension*, *Lobet Gott in seinen Reichen*[1] provient de la cantate exécutée, le 5 juin 1732, pour fêter l'inauguration de la *Thomasschule* agrandie. Philipp Spitta avait déjà pressenti que ce chœur d'oratorio ne devait pas être original. Mais il n'avait pas cherché à établir sur quel sujet il avait été fait. Il s'était contenté de remarquer, dans les mesures 89 à 91 et 121 à 123 de la partie de soprano, des syncopes qui lui semblaient avoir eu d'abord un rôle expressif que les paroles présentes n'expliquaient plus[2]. Or, le texte du chœur *Froher Tag* interprète très clairement, et ces syncopes, et tous les autres détails significatifs de la musique adaptée. Le thème clair et sonore du début convient aussi bien pour exprimer la louange que pour célébrer la joie.



1re version. Fro - her Tag, ver - - lang - te Stun - den
(*Jour de joie, heu - - res dé - - - si - rées*)
2e version. Lo - bet Gott, in sei - - nen Rei - chen
(*Lou - ez Dieu dans ses em - - - pi - res*)

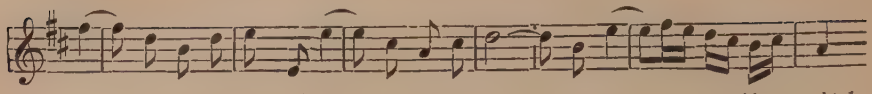
Par des motifs rythmiques bien déterminés, Bach traduit tour à tour l'impatience (mesure 39 du soprano) et l'opiniâtreté du désir (mesure 42).



Ver-lang - te Stunden ver-lang — — te Stun-den [3]

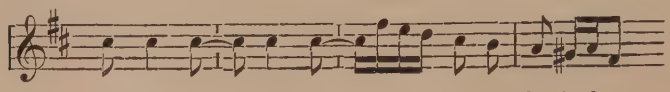
«Maintenant, notre joie a trouvé ce qui la rend ferme et tranquille», poursuit le poète, un maître de la *Thomasschule*, d'inspiration fort médiocre. La musique appuie fortement sur ces mots qui annoncent un bonheur inébranlable

[1] B. G. 11 (II, p. 1).
[2] *J. S. Bach*, II, p. 425.
[3] B. G. 11 (II, p. 6).



[1]

Dans le milieu du chœur, construit en forme d'*aria*, paraissent les motifs syncopés que Spitta signale. La même note est répétée, et elle arrête obstinément le courant rythmique, ce qui doit symboliser la solidité résistante du bâtiment que l'on a élevé.



[2]

Dans l'avant-dernier vers, enfin, le mot *Freude* (joie) est orné, à la seconde reprise, d'une grande vocalise que les quatre voix balancent en même temps[3].

On pourrait sans doute, par des rapprochements analogues, arriver à découvrir, dans d'autres compositions, la musique destinée aux différentes parties de cette cantate perdue.

Le même travail de comparaison donnerait des résultats intéressants, si on l'appliquait à rechercher quel est le texte original de certaines cantates où la traduction des paroles semble superficielle, ou incomplète. Parmi les œuvres de Bach qui ont disparu, il en est quelques-unes dont le poème subsiste. En confrontant ces poèmes avec des poèmes de même sentiment et de coupe identique, dont la musique nous est conservée, on parviendrait peut-être à reconnaître quelques fragments de ces œuvres perdues. A vrai dire, ces

[1] B. G. II, p. 7.

[2] B. G., p. 13.

[3] Le texte original se trouve à la Bibliothèque nationale (Y h 571), sous ce titre : *Als die | von | E. Hoch-Edlen | und | Hoch-Weisen Rathe | der Stadt Leipzig | neugebauete und eingerichtete Schule zu St. Thomae den 5 Jun. durch etliche Reden eingeweyhet wurde, | ward folgende | Cantata | dabey verfertiget und aufgeführet | von | Joh. Sebastian Bach, | Fürstl. Sächs. Weissenfels. Capellmeister, und besagter Schulen Cantore, | und M. Johann Heinrich Winckler, Collega IV.* Spitta donne ce livret en entier (*J. S. Bach*, II, p. 888).

acquisitions resteraient toujours imparfaites, même si l'on avait l'assurance d'avoir atteint l'ouvrage cherché. Car, nous l'avons observé plus haut, dans ses transcriptions, Bach remanie très souvent l'orchestration, ou modifie quelques traits de l'œuvre qu'il adapte. Le bénéfice de telles expériences serait donc médiocre, au point de vue purement musical, car il serait difficile d'admettre, sans réserves, les compositions ainsi restituées. Mais les remarques faites au cours de ces essais contribueraient, sinon à enrichir de beaucoup l'étude générale du style expressif de Bach, du moins à aider à établir, dans quelques cas, l'ordre de succession de ses œuvres[1].

[1] Je reviendrai plus tard à cette étude.

CHAPITRE DIXIÈME

L'EXPRESSION DANS LA MUSIQUE INSTRUMENTALE DE BACH

Les œuvres de musique instrumentale, employées dans les cantates. — Les préludes aux chorals. — La musique à programme. — Les pièces dont la signification est déterminée par les motifs ou par les harmonies.

De même que dans la musique écrite sur un texte donné, les intentions expressives de Bach sont, la plupart du temps, dans sa musique instrumentale, nettement reconnaissables.

Nous observerons tout d'abord qu'un assez grand nombre de ses œuvres de musique pure ont passé dans ses cantates, et que des paroles y ont été ajoutées. Ces compositions ont été ainsi expliquées par l'auteur lui-même.

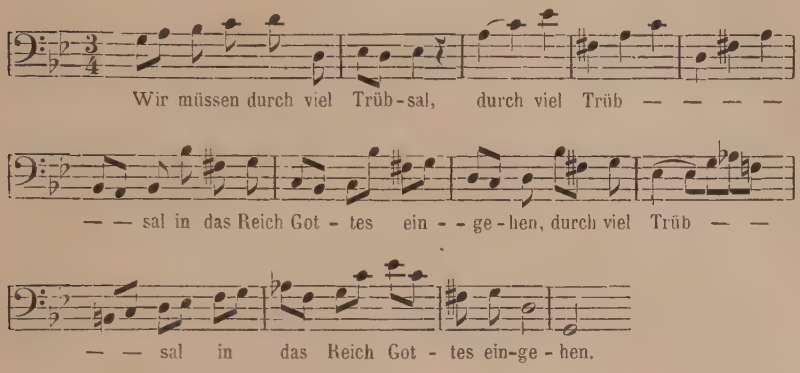
L'*adagio* du concerto de clavecin en *ré* mineur[1] est repris dans la cantate *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*[2]. Par une sorte de réalisation géniale de la basse continue de cette pièce, Bach a fait surgir un chœur à quatre voix dans l'accompagnement de la plaintive mélodie que le clavecin exposait[3]. Le motif de l'introduction est déjà harmonisé par le chœur. La partie de basse l'énonce presque intégralement, joint à ces mots :

[1] B. G. XVII, p. 19.

[2] B. G. 146 (XXX, p. 152).

[3] Dans la cantate, le clavecin est remplacé par *l'organo obligato.*

«Il nous faut traverser mainte peine pour entrer dans le royaume de Dieu».



Les autres voix joignent, à ce thème, des accords dissonants. A part les deux dernières mesures, où la mélodie évolue vers *ut* mineur, la basse répète toute cette première phrase, comme dans le concerto. Mais le chœur est organisé différemment, et l'orgue domine tout l'ensemble par le mélancolique récit que le clavecin faisait entendre. Tandis que l'orgue poursuit sa déploration, les voix redisent, sans trêve, les mêmes paroles: «Il nous faut traverser beaucoup d'affliction pour entrer dans le royaume de Dieu». Aucune période, nulle proposition de l'*adagio* n'est privée de ce commentaire où les gémissements de la douleur présente[1] l'emportent, ne s'apaisant point, même devant la promesse de salut. On ne saurait ainsi refuser à cette pièce, tirée du concerto, une signification très précise. Il ne suffit donc pas d'y voir une cantilène un peu lente, ornée de modulations ingénieuses et de passages fluides: chaque instrumentiste qui interprète le concerto de clavecin, doit prendre garde aux mots par lesquels Bach a déterminé le contenu expressif de cet *adagio*.

1 Observons que vers la fin, l'idée d'obligation est traduite, dans le thème que les voix reprennent successivement, par une série de notes répétées. J'ai signalé dans un chapitre précédent des thèmes de même structure et de même signification (p. 43).

Le deuxième air de la cantate *Gott soll allein mein Herze haben*[1] est adapté au *siciliano* du concerto de clavecin en *mi* majeur[2]. Le balancement de la basse continue, l'ampleur de cadence du chant, donnent à cette musique un charme obsédant. Elle agit comme par incantation, et s'empare peu à peu de l'esprit. De cè murmure uniforme naît une rêverie délicieuse qu'entretient la caresse des harmonies troubles, et que renouvelle, sans l'interrompre, la surprise des modulations audacieuses. Dans la torpeur de la volonté, que la monotonie du rythme assoupit, les progressions lyriques du discours musical prennent une étrange force. Tandis que le texte annonce l'anéantissement, dans l'âme, de l'amour du monde, et l'exaltation de l'amour de Dieu, la musique traduit, par de profonds symboles, la somnolence du renoncement, et l'éveil à la vie spirituelle. D'une part, le compositeur prétend décrire l'agonie des joies vaines, de l'autre, il publie l'hymne de la sagesse mystique, victorieuse du désir. Mais c'est en flattant les sens qu'il donne un avant-goût du bonheur ascétique, et c'est d'une voix passionnée qu'il maudit la passion. Même quand il prêche le mépris des choses humaines, il use des images qui les rappellent. Il ne sait point parler par abstraction, mais son style est toujours nourri d'allégories, comme le langage populaire, ou comme la poésie biblique. S'il veut représenter l'âme qui s'éprend de Dieu, il chante avec la même tendresse éperdue que s'il voulait préluder au délire de l'âme humainement amoureuse. En cette musique fervente, le présage de l'extase divine et le souvenir des séductions terrestres se confondent. Nous ne chercherons point ici à les départager. Mais ce mélange même des sentiments nous témoigne que Bach reconnaît à ses œuvres de musique instrumentale une grande richesse expressive. Certes, on peut soutenir que, en composant le *siciliano* du concerto de clavecin, il ne pensa point au sujet religieux pour lequel il l'employa plus tard. Je ne prétends pas non plus qu'il l'ait ainsi déterminé, du premier coup. Ce qui

[1] B. G. 169 (XXXIII, p. 186).
[2] B. G. XVII, p. 59.

nous importe, c'est d'observer que cette pièce contenait, déjà, toute la substance significative dont l'air est formé: les ondulations séparées de la basse, les insistances de la mélodie, et une exquise âpreté dans la succession des accords. Sans le secours d'aucun texte, on pourrait la considérer comme une sorte de berceuse enfièvrée: et c'est bien ainsi que Bach, dans sa cantate, nous l'explique.

Le *cantabile, ma un poco adagio*[1] de la sonate en *sol*, pour violon et clavecin, est transcrit dans un air de la cantate *Gott, man lobet dich in der Stille*[2] que l'on chanta pour l'élection du conseil de Leipzig. La mélodie du soprano est modelée sur la partie de clavecin, le violon solo joue la partie de violon originale, et le quatuor à cordes réalise les harmonies de la basse continue[3]. Spitta signale simplement que Bach a fait usage, dans la cantate, de l'*adagio* de la sonate. Mais son étonnante divination de la pensée du compositeur se manifeste dans le commentaire qu'il donne de cette pièce instrumentale. Il observe qu'elle se distingue par un caractère tout particulier, et il y trouve quelque chose d'un chant de fiançailles. «Un parfum doux, écrit-il, et, ce qui est extrêmement rare chez Bach, un souffle de belle sensualité, flottent autour de cet *adagio*. L'épigraphe détaillée (*Cantabile, ma un poco Adagio*) doit frapper déjà, car le maître a coutume de négliger de telles indications. En outre, se développe, entre les deux voix supérieures, un commerce d'intrigues concertées, un échange de paroles dites de la bouche à la bouche; elles se confondent dans la même pensée, tandis que la basse ne fait que soutenir l'harmonie.....»[4]. Spitta dégage ainsi très justement, par cette abondance de figures, l'esprit même de cette composition. Je ne sais s'il s'est inspiré, dans le passage que je viens de citer, du commentaire que Bach a lui-même ajouté à son œuvre, quand il y joignit des paroles. Mais les deux gloses, la glose de l'historien et la glose du compositeur,

[1] B. G. IX, p. 252.

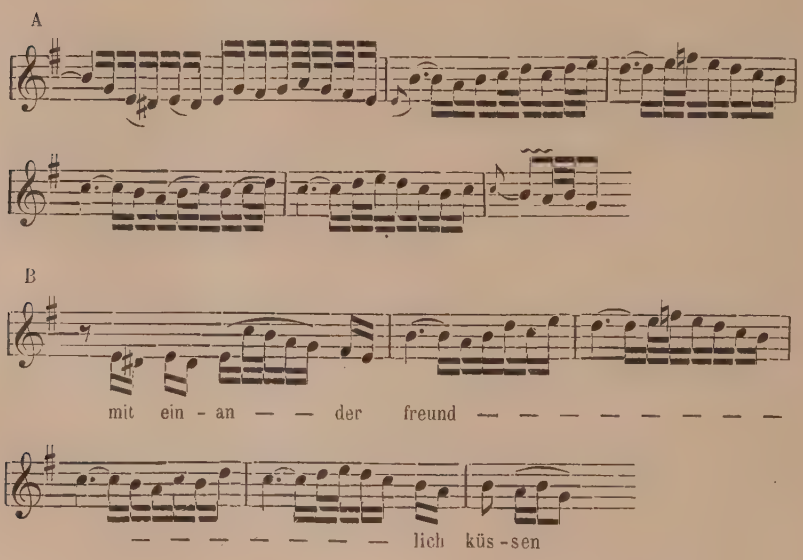
[2] B. G. 120 (XXIV, p. 276).

[3] Bach a ajouté deux mesures dans l'air de la cantate (XXIV, p. 280, première ligne, mesures 2 et 3).

[4] J. S. Bach, II, p. 299.

concordent merveilleusement. Voici le texte de l'air de soprano : « Le salut et la bénédiction doivent en tout temps demeurer sur notre gouvernement, dans la plénitude souhaitée. Puissent la justice et la fidélité s'embrasser amicalement ».

Comme on le voit, le sentiment général de la poésie adaptée par Bach à l'*adagio* de la sonate est un sentiment de joie affectueuse. Il a d'ailleurs un peu remanié quelques fragments de la mélodie, pour les mettre plus étroitement en rapport avec les mots. Ainsi, d'une arabesque très libre du clavecin, il tire un motif diatonique fort simple, où les notes se répètent deux par deux, comme quand il veut appuyer, suivant sa coutume, sur le mot où l'idée de souhaiter est renfermée[1]. Pour le mot *Recht* (justice), il écrit un arpège bref et consonnant. Mais il ne transforme presque pas les passages fleuris du clavecin (A), pour y associer l'adverbe *freundlich* (d'une manière amicale) (B). C'est que ces traits avaient déjà la grâce flexible des motifs qu'il noue habituellement aux paroles d'accueil et de bienveillance[2] :



1 Voyez par exemple l'interprésation du mot *Wunsch*, dans l'arioso en duo de la cantate profane *Was mir behagt*.

2 Voyez à la page 102 de cette étude.

Une autre version, avec chant, du même *adagio* se trouve encore dans la cantate de mariage *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*[1], où Bach remanie aussi le premier chœur de la cantate *Gott, man lobet dich in der Stille*[2]. Ici, l'interprétation n'est pas aussi complète et aussi heureuse. Mais, si les images n'ont pas la même entière convenance, si l'agencement même du texte n'est point parfait, le sujet, du moins, a quelque rapport avec le sujet de l'air de la cantate pour l'élection du conseil. Car les paroles évoquent les mêmes idées de tendresse et de bénédiction: « O Dieu, dirige par ton amour ce couple nouvellement fiancé. Réalise puissamment en eux ce que ton Verbe nous a promis, en disant que tu veux toujours combler de biens ceux qui t'aiment ».

Le premier chœur de la cantate *Unser Mund sei voll Lachens*[3] est fait d'après l'*Ouverture* en *ré* majeur pour trois trompettes, trois hautbois et basson, quatuor et basse continue[4]. Observons d'abord que la forme très solennelle de l' « ouverture française » convient parfaitement au sujet. La cantate est destinée à la fête de Noël. Dans d'autres œuvres encore, Bach emploie cette forme pour célébrer l'avènement du Messie[5]. De plus, ici, les détails mêmes de la musique se rapportent au texte et l'interprètent. « Que notre bouche soit pleine de rires et de louanges, car le Seigneur a fait de grandes choses pour nous ». On peut remarquer que le thème développé à l'orchestre a quelque ressemblance avec les motifs employés par Bach, pour dépeindre le rire. Les notes répétées, dans la troisième mesure à partir de l'entrée des voix ($^3/_4$), ont un effet imitatif bien déterminé: il suffit d'ailleurs de comparer ce passage à un passage de l'air de basse *Dein Wachsthum*, dans la cantate *Mer hahn en neue Oberkeet*[6] où Bach interprète d'une manière analogue le mot *lachen* (rire)[7].

[1] B. G. XLI, p. 149.
[2] B. G. XXIV, p. 264.
[3] B. G. 110 (XXIII, p. 265).
[4] B. G. XXXI[1], p. 66.
[5] Par exemple au début de la cantate *Nun komm, der Heiden Heiland* (61).
[6] B. G. XXIX, p. 199.
[7] Voyez aussi l'air d'alto de la cantate *Wo gehest du hin?* (166).

Enfin, la magnifique joie du finale du premier des concertos dédiés au margrave de Brandebourg en 1721 s'épanouit merveilleusement dans le premier chœur de la cantate *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten*[1]. exécutée en l'honneur de Gottlieb Kortte (1698-1731), quand il reçut le titre de professeur à l'Université de Leipzig (1726).

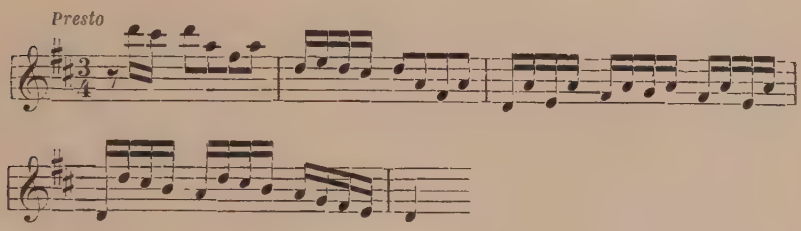
* * *

Parmi les pièces instrumentales de Bach, il s'en rencontre quelques-unes dont il a précisé la signification, en les plaçant en tête de certaines de ses cantates. Il y a toujours, en effet, une correspondance étroite entre les compositions par lesquelles Bach prélude aux cantates, et les cantates elles-mêmes. Cette liaison expressive est bien reconnaissable dans les « symphonies » éplorées qui précèdent les chœurs pleins de tristesse par lesquels commencent les cantates *Ich hatte viel Bekümmerniss*[2] et *Weinen, Klagen*[3]. Dans la *Sinfonia* de la cantate *Christ lag in Todesbanden*[4], l'intention de dépeindre le Sauveur prisonnier de la mort, de le plaindre et de l'adorer, est manifeste, et, dans la *Sinfonia* de l'*Actus tragicus*[5], la musique décrit la douceur du « temps marqué par Dieu » pour le dernier sommeil du chrétien.

En associant des pièces tirées de ses œuvres de musique pure à ses cantates, Bach démontre clairement qu'il aperçoit une corrélation de sentiments, ou d'images, entre les compositions ainsi alliées. Ces rapports sont d'ailleurs facilement reconnaissables. Considérons, par exemple, la *Sinfonia* de la cantate pour l'élection du conseil *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*[6]. C'est une transcription du *Preludio*

[1] B. G. XX², p. 78.
[2] B. G. 21 (V¹, p. i).
[3] B. G. 12 (II, p. 61).
[4] B. G. 4 (I, p. 97).
[5] B. G. 106 (XXIII, p. 149).
[6] B. G. 29 (V¹, p. 275).

de la sonate pour violon en *mi* majeur[1]. L'orgue joue la partie de violon, et l'orchestre y ajoute un accompagnement éclatant : trois trompettes et les timbales « mènent beau bruit », comme on disait au XVIIe siècle, et les hautbois renforcent les violons. Le chœur qui suit est un chœur de joie et d'actions de grâces. Or, dans le motif du prélude, nous pouvons remarquer les éléments mélodiques et rythmiques desquels sont généralement composés les thèmes d'allégresse[2].



De l'*allegro* du concerto en *ré* mineur pour clavecin[3], Bach forme l'introduction à la cantate *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*[4], « nous devons entrer dans le royaume de Dieu en passant par beaucoup de peines ». Nul musicien ne devrait exécuter le concerto en *ré* mineur, sans connaître le symbole que le compositeur a mis dans cette pièce, où les mouvements heurtés de l'orchestre contrastent avec l'allure active, assidue et persévérante de ce que joue l'instrument principal[5].

Le *largo* du concerto de clavecin en *fa* mineur devient, au seuil de la cantate *Ich steh' mit einem Fuss im Grabe*[6], une sorte d'aimable prière au Dieu de qui dépend la « fin bienheureuse ».

1 B. G. XXVII, p. 48. Le même prélude est aussi arrangé pour clavecin (B. G. LXII, p. 16).

2 Voyez plus haut, page 48 et pages suivantes

3 B. G. XVII, p. 3).

4 B. G. 146 (XXX, p. 125).

5 Hans von Bülow considérait cette composition comme non-musicale !

6 B. G. 156 (XXXII, p. 99). Voyez la composition instrumentale (B. G. XVII, p. 142).

Joint à la cantate *Ich geh' und suche mit Verlangen*[1], l'allegro final du concerto en *mi* majeur[2] est entièrement expliqué. Le thème initial, de structure très simple, s'apparente aux motifs que Bach emploie habituellement pour traduire le mot *gehen* (aller)[3]. Quant au second thème, il annonce très distinctement le thème chromatique ascendant qui, dans l'air de basse de la même cantate, est chanté sur le mot *Verlangen* (désir).[4]

La cantate *Gott soll allein mein Herze haben*[5] est précédée de la première partie du même concerto. Clair et allègre, et d'une harmonie apaisante, le prélude est d'une parfaite unité de sentiment avec les paroles de la cantate : « Dieu seul doit posséder mon cœur, je trouve en lui le souverain bien ». Cette musique décidée s'écoule comme un grand fleuve, sans tumulte, et nous en comprenons encore mieux la signification, quand l'alto chante : « Dieu est la source bouillonnante où je puise ce qui peut toujours me rafraîchir complètement et véritablement ».

Dans le premier air de la cantate *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe*[6], l'alto, qui chante son amour absolu pour le Très-Haut, nomme Dieu « la source éternelle des biens ». La *Sinfonia*, par laquelle s'ouvre cette cantate, paraît dépeindre le jaillissement infini du torrent des bénédictions. Comme des vagues qui se succèdent, les divers groupes d'instruments en propagent les ondes. Pour donner une image d'un tel courant de grâces, qui entraîne l'âme vers le Seigneur, Bach transcrit le premier *allegro* du concerto de Brandebourg en *sol* majeur[7], composé pour trois violons, trois altos, trois violoncelles, *violone* et *cembalo*. Mais, pour colorer la masse des flots alternés, il ajoute à l'orchestre à cordes deux cors de chasse, trois hautbois et un basson, d'où la sonorité devient en même temps plus chaleureuse et plus

[1] B. G. 49 (X, p. 301).
[2] B G. XVII, p. 64).
[3] Voyez plus haut, p. 46 et p. 47.
[4] Voyez à la page 85 de cette étude.
[5] B. G. 169 (XXXIII, p. 169).
[6] B. G. 174 (XXXV, p. 145).
[7] B. G. XIX, p. 59.

profonde: cette plénitude même est encore symbolique, évoquant à la fois la générosité des bienfaits divins et l'ampleur de la reconnaissance chrétienne.

*
* *

Avant d'en arriver à rechercher la signification de la musique dépourvue de toute affinité littéraire, il nous faut étudier, dans les chorals pour orgue de J. S. Bach, une catégorie fort curieuse de pièces purement instrumentales, dont la façon est déterminée par des paroles qui restent sous-entendues. Le texte des cantiques luthériens se reflète, en effet, dans les motifs, dans les harmonies et dans les rythmes de ces versets composés sur les mélodies traditionnelles. Le compositeur y met en pratique, bien avant qu'il ne soit publié, le précepte posé par Johann Mattheson, au sujet des improvisations que joue l'organiste avant les cantates ou les chorals: «Les courts préludes qui découlent de la fantaisie de l'organiste doivent tendre à exprimer, par les figures sonores, la passion même à laquelle se rapportent les paroles de la composition que l'on va exécuter, ou du choral que la communauté va entonner»[1]. Bach n'est d'ailleurs pas le premier des organistes allemands qui s'efforce d'annoncer aux fidèles, par le langage de l'orgue, non-seulement la mélodie du choral, mais le caractère du choral. Bien souvent, il était nécessaire que l'organiste s'ingéniât, afin que l'assistance fût avertie, exactement, du cantique proposé. On trouve en effet beaucoup de textes différents, pour un même chant, et, quelquefois, ces textes sont de signification contraire. Mattheson observe que le choral *Ach, wie elend ist unsre Zeit* (ah! que notre temps est misérable) et le choral *Es ist das Heil uns kommen her* (le salut nous est venu) sont de semblable musique: il rappelle que l'on psalmodie pareillement *Ich komm itzt als ein armer Gast* (je viens maintenant, comme un hôte pauvre), et *Nun freut euch* (réjouissez-vous

[1] *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, IIIe partie, c. 25, § 25.

à présent): il connaît vingt et un cantiques sur le ton de *Ach, was soll ich Sünder machen*, vingt-quatre sur *Herzlich thut mich verlangen,* cinquante-cinq sur *O Gott, du frommer Gott*[1]. D'où la nécessité pour l'organiste d'annoncer le sujet aussi distinctement que possible, d'indiquer tout au moins si le poème du choral sera triste ou joyeux. Quelques précurseurs de Bach se sont appliqués à former de telles harangues explicites. Il pouvait trouver des modèles dans les œuvres mêmes des musiciens de sa famille. Heinrich Bach (1615—1692) choisit un contresujet chromatique ascendant, pour exprimer la prière gémissante, dans le prélude fugué au choral *Erbarm' dich mein, o Herre Gott* (aie pitié de moi, ô Seigneur Dieu)[2]. J. Nicolaus Hanff, né en 1630 à Wechmar, le pays de Heinrich Bach, mort en 1706 à Schleswig où il était organiste de la cathédrale, emploie, dans un prélude au même choral, le motif chromatique descendant et le motif ascendant. La signification de ces suites mélodiques au XVIIe siècle est assez déterminée pour que l'on soit certain qu'il ne les produit pas ici sans intention expressive[3]. Dans le choral *Warum betrübst du dich, mein Herz*, Johann Christoph Bach (1643—1703), le fils de Heinrich, répète avec acharnement le thème chromatique descendant[4] que Jean Sébastien, dans le premier chœur de la cantate écrite sur le même choral, mêle aux harmonies des voix, comme une plainte obstinée[5].

Parmi les contemporains de Bach, nous rencontrons aussi des organistes qui tâchaient de rendre intelligibles et saisissantes leurs pièces d'orgue faites sur des cantiques. Mattheson cite, dans l'*Ehrenpforte* (1740), Christoph Raupach, organiste à Stralsund qui, « en l'année 1710, présentait quelquefois sur l'orgue certaines *allusions (allusiones)* musicales, à la sortie de l'office, le dimanche après-midi. Il en faisait distribuer auparavant l'explication parmi les amateurs, ainsi que les paroles imprimées des versets de cho-

[1] Ouvrage cité, IIIe partie, chap. 25, § 30.
[2] A. G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels* (1884), 2e partie, p. 169.
[3] *Ibidem*, p. 199.
[4] *Ibid*, p. 171.
[5] B. G. 138 (XXVIII, p. 199).

rals qu'il avait choisis. Son but était de démontrer ainsi à ceux qui ne prenaient garde qu'aux simples mélodies de l'orgue que, cependant, par des préludes bien agencés, se rapportant au contenu des paroles, et par une variation ingénieuse, gaie, sérieuse ou triste, on pouvait, bien mieux qu'en jouant seulement la mélodie toute simple du choral, éveiller et entretenir le recueillement chez les auditeurs, pourvu que l'on suive, tandis que l'organiste joue, les paroles dans le livre de cantiques, et que l'on y réfléchisse. Par exemple, le huitième dimanche après la Trinité de l'année 1710, il exposa, sur l'orgue, en une sonate, le sujet suivant : les enfants de Dieu se plaignent dans leurs tentations, puis sont consolés par le Verbe salutaire de Dieu. Cette sonate était ainsi divisée : d'abord la tentation était exprimée par ce verset tiré du cantique *Wo Gott der Herr nicht bey uns hält* : « Ils sont presque en fureur et s'approchent menaçants ». Ensuite, la plainte paraissait dans cette strophe : *Ach, Gott, vom Himmel sieh darein* (ah ! Dieu, vois du haut du ciel). Enfin, la consolation joyeuse était annoncée par ce verset, onzième du choral *Es ist das Heil uns kommen her* : L'espérance attend l'heure dite »[1].

Comme Raupach, Jean Sébastien voulait que le discours non articulé de l'orgue fût aussi persuasif qu'un chant. Pendant son deuxième séjour à Weimar (1708—1717), et avant 1715, il eut pour élève Johann Gotthilf Ziegler, né à Dresde en 1688, qui écrivait en 1746 : « Pour le jeu du choral, mon professeur, le maître de chapelle Bach, encore en vie, me l'enseigna de telle sorte que je ne joue pas les chorals simplement tels quels, mais d'après le sentiment indiqué par les paroles »[2]. Dans son *Orgelbüchlein*, recueil de 45 chorals pour orgue, composés à Weimar, et destinés à servir de modèles aux jeunes organistes, pour leur apprendre à « traiter un choral de toute manière »[3], Bach témoigne de sa volonté de rappeler, par ses versets d'orgue, le texte des cantiques auxquels il prélude. Nous retrouvons, dans ces

[1] *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 287.
[2] Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 519.
[3] B. G. XXV[2].

pièces, pour suppléer aux paroles absentes, les formules significatives que nous avons reconnues dans la musique vocale et dans les accompagnements des cantates. Il décrit, par des dessins persistants, les actions ou les états dont les mots nous font part. Les motifs de rythme égal et de succession claire, se meuvent incessamment pour dépeindre la venue du Sauveur sur la terre[1], l'essor des anges descendus des cieux[2], l'insaisissable écoulement des jours, qui « se dissipent comme le brouillard au soleil . . . et s'échappent comme un flot qui ne s'arrête jamais »[3]. Le choral qui chante la résurrection du Christ est illustré de motifs ascendants[4]. Dans le cantique de Siméon « Je m'en vais en paix et joyeusement », les mélodies du contrepoint s'élèvent, pour symboliser l'ascension de l'âme, et elles sont doucement cadencées, selon le rythme de l'allégresse[5], si souvent employé par Bach[6]. Des groupes de notes de valeur différente se présentent aussi dans les chorals qui célèbrent « le jour magnifique » (Pâques)[7], la reconnaissance des chrétiens pour Jésus rédempteur[8], la louange de Dieu[9]. C'est encore par une ingénieuse disposition des rythmes que le musicien commente, délicieusement, le choral de Noël : « Voici le jour plein de joie »[10]. Il règle sur une basse obstinée, ainsi que dans les chaconnes, les préludes *In dir ist Freude*[11] (en toi

[1] *Es ist das Heil uns kommen her* (B. G. XXV², p. 54).

[2] *Vom Himmel kam der Engel Schaar* (même vol. p. 10). L'accompagnement, dans le choral *Vom Himmel hoch* (p. 9 du même vol.), décrit aussi le vol balancé des anges. Dans une cantate pour la fête de Noël, Johann Kuhnau illustre, par de grands motifs qui semblent planer, le chant du même choral. Les violons, unis, y jouent incessamment, traçant des lignes sonores alternativement descendantes et montantes. (Bibl. de la ville de Leipzig n° 119).

[3] *Ach wie nichtig* (B. G. XXV², p. 60). Voyez la cantate faite sur le même cantique (B. G. 26, V¹ p. 191).

[4] *Erstanden ist der heil'ge Christ* (B. G. XXV², p. 44).

[5] *Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin* (B. G. XXV², p. 24).

[6] Voyez page 100 de cette étude.

[7] *Erschienen ist der herrliche Tag* (B. G. XXV², p. 45).

[8] *Wir danken dir* (B. G. XXV², p. 35).

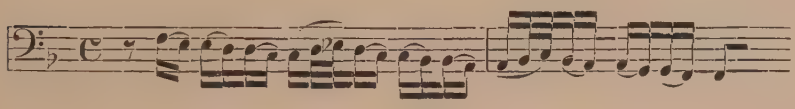
[9] *Lob sei dem allmächtigen Gott* (*Ibid*, p. 6).

[10] *Der Tag, der ist so freudenreich* (*Ibid*, p. 8).

[11] *Ibidem*, p. 20.

est la joie) et *Heut' triumphiret Gottes Sohn* (aujourd'hui triomphe le fils de Dieu)[1].

La figure de rythme que Bach associe fréquemment, dans les cantates, aux paroles qui annoncent l'accablement sous une charge pesante[2], paraît aussi dans les chorals, pour vivifier, par une allusion facilement reconnue, le souvenir des paroles omises. Nous la rencontrons dans le prélude au cantique *O Gottes Lamm, unschuldig* (agneau de Dieu innocent sacrifié sur le bois de la croix)[3]. Nicolaus Decius (mort en 1529) écrit, dans le cinquième vers : « Tu as porté tous les péchés ». La pièce d'orgue tout entière est composée sur ce thème, qui, du commencement à la fin, se reflète dans les voix jointes à la mélodie impassible du choral :



J'ai cité, dans un chapitre précédent, un motif analogue, joint au mot *tragen* (porter) dans le premier air de la cantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (B. G. 56)[4]. Dans les chorals pour orgue, ce rythme significatif est employé encore dans le choral *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross*[5], quand Bach expose le fragment du chant qui correspond à ces mots : « Il porta de nos péchés le lourd fardeau »[6].

[1] B. G. XXV², p. 46. Mattheson nous rapporte que les organistes jouaient parfois, à la sortie de l'office, une pièce en forme de chacone, tous jeux tirés.

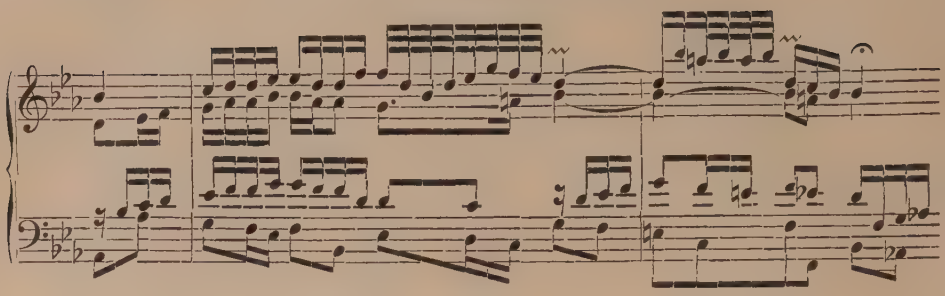
[2] Voyez à la page 96.

[3] B. G. XXV², p. 28.

[4] Voyez à la page 96.

[5] B. G. XXV², p. 33.

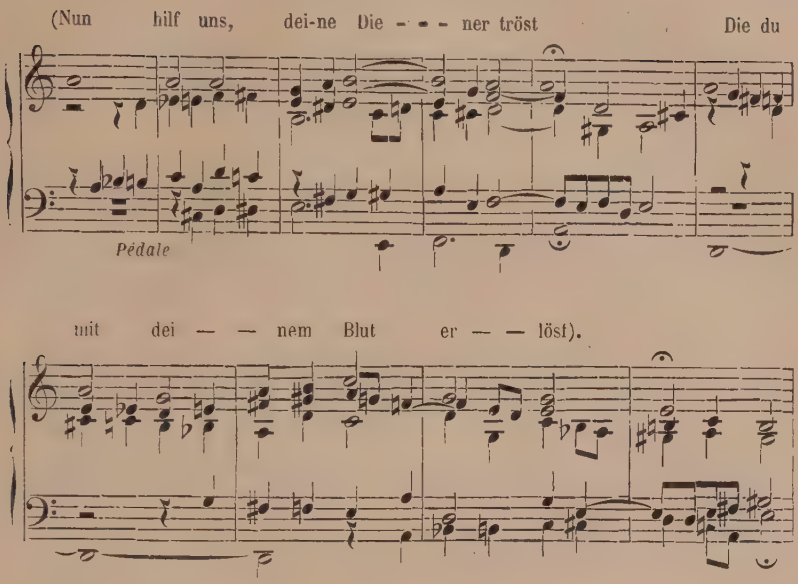
[6] Observons ici que le même choral, chanté à quatre voix à la fin de la première partie de la *Matthäus-Passion*, est accompagné, à l'orchestre, d'un motif continu analogue à ceux que je cite ici (B. G. IV, p. 107).



Les dernières paroles du même choral nous rappellent le supplice de Jésus, attaché « longtemps à la croix ». Cette pensée douloureuse ne doit point rester inaperçue : la phrase du cantique est troublée par Bach, et elle devient le motif même de la compassion, ce thème qu'il a si souvent fait gémir, quand il se représente le Christ mourant, ou l'âme désespérée. Mais ici, à la plainte lasse qui fléchit de demi-ton en demi-ton, se joint, dans la partie de pédale, le motif chromatique ascendant. Il semble encore nous annoncer la rédemption gagnée par la souffrance, car il paraît déjà quelques mesures auparavant, accompagnant le fragment de la mélodie qui correspond au vers où Jésus est désigné comme la victime immolée pour nous.

Les motifs chromatiques expressifs figurent d'ailleurs fréquemment dans les chorals écrits pour l'orgue. Dans l'accompagnememt du *Te Deum* allemand (*Herr Gott, dich loben wir*), joué *per omnes versus*, le thème de la douleur passe de voix en voix, quand on en vient à la strophe qui célèbre le rachat des fidèles « par le sang » de Christ, et le désir de l'assistance divine, de la consolation après les épreuves, est exprimé par la suite chromatique ascendante[1].

[1] B. G. XL, p. 66. Je rappelle que les paroles qui évoquent le secours de Dieu sont chantées sur le motif chromatique ascendant, dans la cantate *Das ist je gewisslich wahr* (B. G. 141, XXX (p. 15). Voyez aussi à la page 84 de cette étude.



Ces deux thèmes opposés sont déjà dans la huitième *Partita* sur le choral *O Gott, du frommer Gott*[1]. Les vers de Johann Heermann (1585-1647), qui correspondent à ce verset, contiennent une prière. Le poète y demande que la mort de Jésus soit le gage de sa fin bienheureuse : d'où ce mélange des motifs de la Passion et de la Rédemption. Heermann souhaite aussi que Dieu accorde à son corps le repos dans une sépulture chrétienne, et ce vœu est interprété ainsi dans le langage musical de Bach : une note prolongée, précédée de quelques notes répétées, au rythme rude, nous fait penser à la paix sans fin du tombeau, quand la terre est retombée, en frappant, sur le cercueil[2].

A la fin du grand choral *Kyrie, Gott heiliger Geist*[3], la supplication est traduite par des motifs chromatiques. Dans le choral *Das alte Jahr vergangen ist*[4], ils ravivent le sou-

[1] B. G. XL, p. 119.
[2] Voyez les œuvres de Tunder (éd. cit, p. 103, 1re portée).
[3] B. G. III, p. 184.
[4] B. G. XXV², p. 19.

venir des dangers passés, et donnent plus d'instance à la requête des fidèles[1].

Le thème chromatique descendant se rencontre aussi dans le prélude au choral *Wir glauben all' an einen Gott, Schöpfer* (le *Credo* allemand)[2]. Il correspond à ce passage du second verset, qui chante Jésus-Christ « mort sur la croix ». Le motif principal de cette pièce d'orgue est d'ailleurs aussi inspiré par le texte. Chacune des strophes commence par ces mots : « Nous croyons ». Pour symboliser l'opiniâtreté de la foi ainsi proclamée, Bach donne aux premières notes un rythme volontaire qui, dans toute la composition, contredit la démarche des autres voix[3]. Un troisième sujet, joué par la pédale, apparaît à intervalles réguliers. C'est une sorte de variation de la gamme, présentée en montant, puis en descendant. Ce dessin uniforme, précis, de mouvement égal, semble déterminé par un passage du texte qui a rapport à l'Esprit-Saint : « Il maintient toute la chrétienté sur terre exactement dans un même esprit »[4]. Par chacun de ces trois sujets, le musicien exprime l'idée essentielle contenue dans chacune des strophes : la croyance au Dieu créateur, qui préside à tout, au Fils rédempteur, et à l'Esprit qui dirige les âmes.

Dans la fantaisie sur le choral *Jesu, meine Freude*[5], le commentaire musical se rapporte à deux pensées que Bach traduit de préférence. D'abord, il développe dans l'accompagnement du cantique un thème qui, bien que de mode mineur, appartient, par le rythme et la structure mélodique, à la catégorie des thèmes joyeux[6].

[1] Le thème chromatique figure aussi dans les préludes au choral *O Lamm Gottes* (B. G. XXV², p. 102) et au choral *Jesus Christus, unser Heiland* (B. G. XXV², p. 136). Nous le rencontrons aussi dans le choral *Christus, der uns selig macht* (B. G. XXV², p. 30).

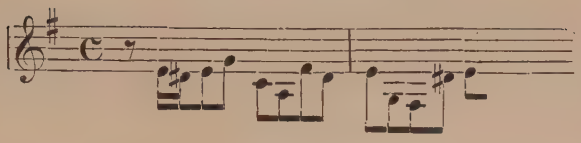
[2] B. G. III, p. 212.

[3] Voyez plus haut des exemples de motifs analogues qui indiquent la résistance, page 96.

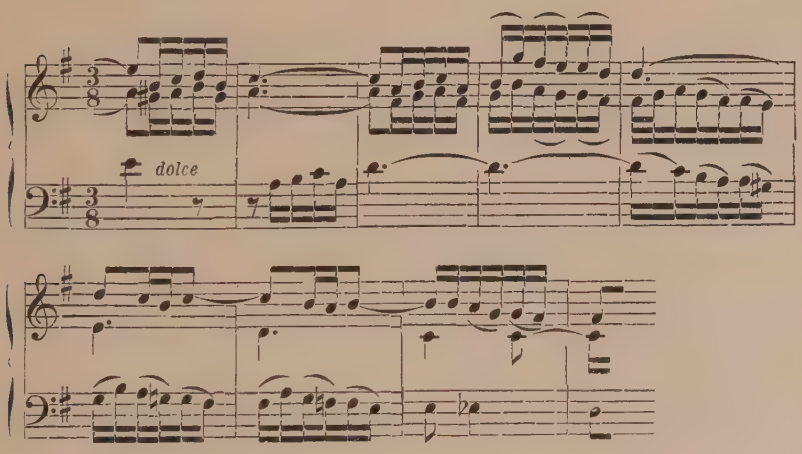
[4] Des motifs de structure et de signification semblables sont cités page 46. Voyez aussi la cantate *Tritt auf die Glaubensbahn* (152), avant ces mots du récit de basse, « *die blinde Leiterin* ».

[5] B. G. XL, p. 38.

[6] Voyez page 49 et page 100 de cette étude.



Mais, après qu'il s'est attardé à décrire le ravissement du chrétien qui trouve, en Jésus, « sa joie, l'aliment de son cœur, la parure de son âme », il veut dire, avec plus de flamme, combien il aime « l'agneau divin, le fiancé ». Ici, Bach laisse de côté le chant du choral. Tandis que, jusqu'à ce moment, il l'a fidèlement exposé, tantôt au soprano, tantôt à l'alto, au ténor ou à la basse, il ne fait plus qu'en indiquer quelques traits, dans une variation de rythme trinaire, gracieuse et tendre, mais toute dominée par le souvenir de la Passion, souvenir que ces mots, « l'agneau de Dieu », ont réveillé dans son esprit. Les thèmes du « portement de croix » et de la mort de Jésus paraissent dès les premières mesures[1].



Dans d'autres grands chorals, une seule intention gouverne la composition entière. Ainsi, le prélude au cantique de communion *Schmücke dich, o liebe Seele*[2] (orne-toi, ô

[1] J'ai cité plus haut le motif que Bach emploie dans l'accompagnement du choral *O Lamm Gottes, unschuldig* (page 365).

[2] B. G. XXV², p. 95.

chère âme), est tout enguirlandé d'arabesques menues qui flottent dans une atmosphère d'harmonies caressantes. La course ininterrompue du fleuve, et l'alternance des vagues est figurée, dans le choral *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* [1] (Christ, notre Seigneur, vint au Jourdain), par le motif rapide et égal joué par la main gauche, et par les dessins qui se meuvent, symétriques, dans les deux parties jouées par la main droite, tandis que le thème du cantique est exposé à la pédale.

Comme dans les cantates, l'idée d'une stricte obligation se manifeste, dans le choral *Dies sind die heil'gen zehn Gebot* [2] (voici les dix saints commandements) par la forme contrainte du canon. Il semble que, dans le grand prélude au *Vater unser* [3] (notre père), ce procédé soit de même valeur significative que dans le premier chœur de la cantate *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes* [4] (misérable homme que je suis, qui me délivrera de ce corps de mort ?). Pour rendre plus vif le désir de la délivrance, Bach donne à sa musique des chaînes. Par le spectacle de la captivité, il excite nos souhaits d'être affranchis. Si l'on considère que, dans le choral *Vater unser*, le thème chromatique de la douleur et de la mort, et le thème chromatique ascendant de la rédemption interviennent fréquemment, on en arrive à croire que ce long verset d'orgue en canon se rapporte à la strophe du cantique où Luther paraphrase les derniers mots de l'oraison dominicale : « De tout mal délivre-nous... Délivre-nous de la mort éternelle, et console-nous dans la dernière détresse ».

En usant des grands intervalles altérés, dans ses chorals d'orgue comme dans ses cantates[5], Bach se propose de suggérer des images de trouble et de désolation. Ainsi, dans le choral de l'*Orgel-Büchlein* composé sur le cantique *Durch Adam's Fall ist ganz verderbt* [6] (Par la chute d'Adam

[1] B. G. III, p. 224.
[2] B. G. III, p. 206.
[3] B. G. III, p. 217.
[4] B. G. 48.
[5] Voyez à la page 61 de ce travail.
[6] B. G. XXV², p. 53.

s'est toute gâtée la nature humaine), une série de motifs où des septièmes diminuées s'écroulent pesamment, est plusieurs fois répétée[1].

* * *

Ce n'est pas seulement dans les chorals[2], que M. Max Reger appelle si justement de «petits poèmes symphoniques»[3], que l'on peut reconnaître, énoncées par l'orgue, des phrases de sens certain. Bach nous a laissé une œuvre de clavecin élaborée d'après un programme précis. Cette composition, où nous distinguons des motifs bien souvent redits dans les cantates, est datée assez exactement. Nous savons, et c'est le titre qui nous l'apprend, que Bach l'écrivit lors du départ de «son frère bien-aimé» (*Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*)[4]. Ce frère de Bach était Johann Jakob, né en 1682. Il avait passé quelque temps au lycée d'Ohrdruf avec Jean-Sébastien, mais avait quitté l'école pendant l'année d'études 1695—1696[5]. Ce fut sans doute alors qu'il commença, chez le successeur de son père, à Eisenach, son apprentissage de «joueur d'instruments à vent». Vers 1704, il s'enrôla dans la musique de la garde suédoise, et suivit les campagnes de Charles XII[6]. Le *capriccio* de Jean-Sébastien remonte à cette époque. Il est à la fois pittoresque et expressif: la

[1] J'ai signalé, dans un précédent ouvrage, que Buxtehude, pour interpréter le même choral, l'accompagne, à la pédale, de quintes descendantes (*L'Orgue de J. S. Bach*, 1895, p. 115). Voyez le 2e vol des œuvres pour orgue de Buxtehude, publiées par Ph. Spitta, p. 73.

[2] Pour compléter cette étude des chorals de Bach, je renvoie à l'admirable livre de Spitta (*J. S. Bach*, I, p. 589 et suiv. et II, p. 692) et aux analyses ingénieuses de M. Albert Schweitzer (*J. S. Bach, le Musicien-Poète*, p. 341).

[3] Dans ses arrangements pour piano des chorals (Jos. Aibl, éd. à Munich). Cf. *Seb. Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts*, par M. le Dr Prüfer, 1902, p. 13.

[4] B. G. XXXVI, p. 190.

[5] Voyez le *Jahresbericht des G. G. Gymnasiums zu Ohrdruf* (1900).

[6] Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici que, à Weimar, résidait alors un violoniste dont le père avait servi la Suède, et qui avait voyagé dans ce pays, J. P. von Westhof.

musique y décrit des actions et des sentiments. On y trouve ainsi le même mélange d'imitation et de psychologie que dans les sonates bibliques de Kuhnau. Aussi, la meilleure introduction, et le plus juste éclaircissement que l'on puisse proposer pour le *capriccio* de Bach, se trouvent-ils dans la préface que Johann Kuhnau a écrite en tête de sa *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* (1700). « Il est bien connu, dit-il, que tous les virtuoses, particulièrement ceux de l'antiquité, se sont efforcés de susciter, par la musique, presque les mêmes effets qu'obtiennent les maîtres de l'éloquence, de la sculpture et de la peinture. On doit, à la vérité, concéder en ceci à ces arts une certaine prérogative sur la musique. Il est peu d'enfants de trois ou quatre ans qui ne sachent deviner ce que le pinceau ou le ciseau de l'artiste a voulu indiquer..... Nul n'ignore que les gens sont incités à rire ou à pleurer lorsqu'ils voient la peinture d'un spectacle joyeux, ou d'une scène triste. L'éloquence tient complètement les âmes des auditeurs en son pouvoir, et peut, comme de la cire, les pétrir selon une forme triste, gaie, compatissante, irritée, amoureuse, etc. » On doit avouer cependant, poursuit Kuhnau, que la musique ne manque point d'efficace, mais il semble difficile à prouver que le musicien soit capable « d'incliner les âmes des auditeurs à son gré. Certes, il peut beaucoup, s'il s'entend bien aux principes de l'art, la propriété du mode, des intervalles, du temps, du mètre, et autres choses semblables. Mais qu'il ait pouvoir absolu sur les auditeurs, et qu'il lui soit donné d'émouvoir chacun, tantôt à la joie, tantôt à la tristesse, à l'amour, ou bien à la haine, soit à la cruauté, soit à la pitié, voilà ce que très peu consentent à admettre..... On s'est communément servi de la musique vocale afin d'agir de manière spéciale sur les esprits, parce que les mots contribuent pour beaucoup et même pour la plus grande part à les remuer..... Les compositions de théâtre et les opéras, que le sujet en soit religieux ou profane, ont assez témoigné de l'heureuse habileté que les maîtres ont eue pour exprimer les passions et d'autres objets..... Mais, lorsque la seule musique instrumentale doit exciter la passion requise, il y a quelque chose de plus à faire. Il y a pour cela des principes

qu'ignorent la plupart des musiciens..... Afin de justifier d'autant mieux mon intention dans cette œuvre, j'estime nécessaire de dire quelque chose de la diversité de l'*expression* (sic) produite par la musique. Ou bien l'on représente certaines passions, ou bien l'on cherche à entraîner l'auditeur lui-même à une passion déterminée. Ensuite les représentations sont différentes, selon qu'elles proviennent de la nature ou de l'art. En effet, il est des cas où l'auditeur peut tout de suite discerner l'intention du compositeur, même si elle n'est pas déclarée par des mots: ainsi lorsqu'on imite le chant des oiseaux, du coucou, du rossignol, le son des cloches, le bruit du canon sur quelque instrument, les trompettes et les timbales sur le clavecin. Mais il arrive aussi que l'on tende à s'exprimer indirectement par *analogie,* et que l'on compose de telle sorte que la musique puisse être comparée avec l'objet proposé, par l'intermédiaire de quelque moyen terme. Alors une glose est tout à fait nécessaire, si l'on veut éviter qu'il en aille aussi mal de cette harmonie, ou même plus mal, que du langage des muets, compris de bien peu d'hommes. Ainsi je représente, dans la première sonate, le trépignement et les menaces grondantes de Goliath par un thème grave qui, à cause des valeurs pointées, résonne avec arrogance[1], et j'y ajoute des tons bruyants. La fuite des Philistins et la poursuite sont décrites dans une fugue avec des notes rapides, et les voix s'y succèdent avec précipitation. Dans la troisième sonate, le fiancé amoureux, content, et cependant craignant quelque malheur est dépeint par une mélodie gracieuse mêlée de quelques tons et cadences étranges. De même, la tromperie de Laban se témoigne par une modulation inattendue qui égare, en menant d'un ton dans un autre, ce que les Italiens appellent *Inganno.* Le doute de Gédéon paraît dans une suite de motifs répétés toujours une seconde plus haut, ainsi qu'en font entendre les chanteurs mal assurés, qui ont coutume de chercher leurs notes de cette manière incertaine..... Pour ce qui est des passions tristes ou joyeuses,

[1] C'est le motif rythmique employé par Bach pour exprimer la grandeur, la fierté, la majesté pompeuse et puissante.

la musique les représente aisément, et il n'est pas nécessaire d'y joindre des paroles, à moins qu'on ne veuille désigner un personnage déterminé, comme dans ces sonates, afin de ne pas prendre le *Lamento* d'Hischias affligé, pour la plainte de Pierre larmoyant ou de Jérémie en lamentations, ou de quelque autre homme qui se désole »[1].

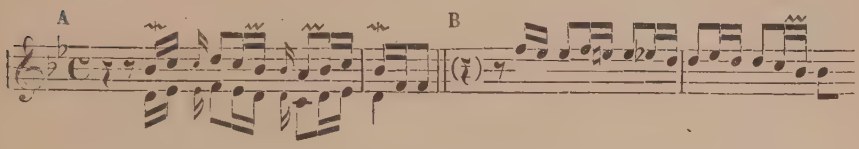
Dans le *capriccio* de Bach, l'influence des théories de Kuhnau et de ses exemples est très reconnaissable. Mais le jeune musicien se montre déjà muni d'une abondance d'images qu'il a empruntées à la musique vocale de ses prédécesseurs. Kuhnau le dirige, on ne peut le nier, mais il enrichit le vocabulaire de Kuhnau d'une foule de locutions prises dans toute l'œuvre descriptive et pathétique des maîtres du XVIIe siècle. Pour s'en convaincre, il suffira de se reporter aux sources du langage de Bach que j'ai déjà signalées. Car il y a parfaite unité d'invention expressive entre cette pièce instrumentale et les œuvres de chant, d'après lesquelles j'ai indiqué les formules significatives du maître. Agé de vingt ans à peine, il était en possession des plus caractéristiques, dont il avait éprouvé la puissance de suggestion dans la musique des anciens compositeurs, avant de les adopter et de les renforcer dans la sienne. Il est inutile de renouveler ici tous les rapprochements que j'ai déjà faits entre les motifs déterminés de Bach et les motifs déterminés de ses devanciers. Mais il importe, en rappelant cependant quelques correspondances extérieures typiques, d'établir la parenté absolue des motifs de cette très ancienne pièce de clavecin, avec les motifs de même acception que nous trouvons dans les œuvres écrites plus tard, en quelque temps que ce soit.

Considérons le premier morceau. C'est, d'après l'argument, « une cajolerie de ses amis, pour le détourner de son voyage ». La forme libre de l'*arioso* sert à cette exhortation câline. L'harmonie caressante des sixtes y domine, comme dans les airs tendres, comme au début de l'introduction de l'*Actus tragicus*, où les violes de gambe chantent avec tant de douceur le charme de « l'heure de Dieu »[2]. Et cette

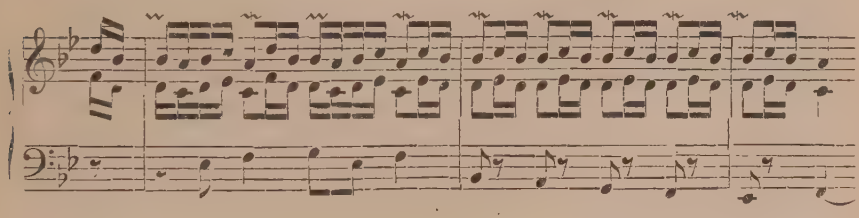
1 Voyez l'édition des œuvres de clavecin de Kuhnau, publiées par M. K. Päsler (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1re *Folge*, IV, p. 123).

2 Cantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (B. G. 106, XXIII, p. 149).

insinuante flatterie s'enjolive des ornements qui, comme disaient les clavecinistes français, donnent « quelque tendresse au toucher »[1] (A). Les modulations de la phrase principale répètent, toujours plus obsédante, l'aimante prière. Les regrets y transparaissent déjà : un passage chromatique nous y annonce même les grandes implorations douloureuses des cantates (B).



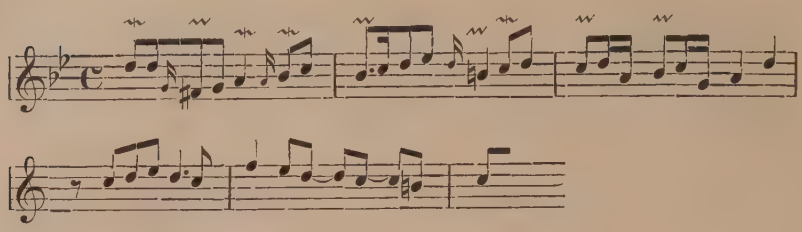
Par la redite des motifs, le compositeur s'exprime avec la même instance que dans les passages déclamés par les voix sur une seule note, dans le premier chœur de la cantate *Bleib' bei uns*, quand il s'agit de traduire les paroles des disciples d'Emmaüs : « Reste avec nous »[2].



La « représentation des divers accidents qui peuvent lui arriver dans les pays étrangers » consiste en un passage fugué dont le thème n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, d'une forme descriptive très nette : la mélodie s'en déroule mélancoliquement, et par trois fois, sans interruption, se répète, plus grave d'un ton à chaque reprise. A vrai dire, c'est dans cet affaissement continu de la modulation que se reconnaît le trait caractéristique de cet épisode. La musique semble y dépeindre une lente chute. Nous y trouvons d'ailleurs, dans la dernière mesure du thème, un motif que Bach em-

[1] Voyez la préface du livre d'orgue de Gigault (1685).
[2] B. G. 6. Voyez à la page 123 de ce livre.

ploie, dans ses cantates, pour indiquer la fatigue[1]. Voici le premier terme de cette série descendante :

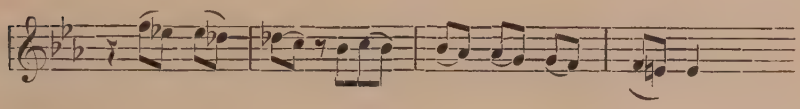


La troisième période aboutit à une modulation en *fa* mineur. Mais ce n'est pas une conclusion. Tandis que la partie supérieure répète le *fa*, les autres voix continuent à se mouvoir, font entendre un accord majeur, puis un accord de quarte et sixte, accord que les maîtres du commencement du XVIIe siècle jugeaient incertain et morne : l'impression du mode mineur se renouvelle alors, et cette suite d'harmonies hésitantes se dissout dans une autre harmonie vague, après laquelle tout reste en suspens, sans résolution, et ce n'est qu'après un silence, que se dessine une cadence formelle en *ut*, la dominante de *fa* mineur. Cette « représentation » des péripéties du voyage futur est ainsi moins terrifiante qu'indécise. Le sentiment de l'inconnu y domine, et la seule image nette est une image de la fatigue. Mais Bach ne prophétise point les menaces de l'avenir. Seulement, les lignes qu'il déploie semblent s'enfoncer dans les brumes du lointain. Tandis que, dans une *Plainte, faite à Londres, pour passer la mélancolie*[2], et dans une allemande, *faite en passant le Rhin dans une barque en grand péril*, Johann Jakob Froberger s'ingénie à dépeindre les aventures des voyages, les risques des eaux et des chemins, Bach n'abuse point des descriptions. Ce qui le préoccupe davantage, c'est de manifester cette sympathie que lui fait éprouver, d'avance, la même lassitude qui accablera le voyageur. Il souffre déjà pour le soldat musicien qui va subir l'épuisante monotonie des marches

1 Par exemple dans *Ich steh' mit einem Fuss im Grabe*.
2 *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, X², p. 110.

d'armée, où l'on avance en troupe, sans horizon, au milieu des chariots et des piétons, indéfiniment.

Au début du «*Lamento* général des amis», c'est encore la compassion pour les labeurs de son frère qui l'emporte. Par la structure et par le sentiment, ce *lamento* se rapporte à la forme du *Passacaglio*, danse grave, «moins animée encore que la chaconne, de mélodie plus languissante», écrit Walther, et «presque toujours de mode mineur»[1]. Ici d'ailleurs, Jean-Sébastien choisit une tonalité mineure que l'on jugeait très propre à la tristesse, le ton de *fa* mineur[2]. La première phrase qui succède à l'exposition du *basso ostinato* qui caractérise la passacaille est apparentée au motif de lassitude que j'ai signalé dans l'épisode précédent.



Des plaintes entrecoupées et des sanglots syncopés paraissent dans les couplets suivants. Puis quelques tons chromatiques gémissent dans le chant et, enfin, la partie supérieure adopte, en le transformant, le thème exposé à la basse, la suite des demi-tons descendants, variation expressive du sujet initial. La signification douloureuse de ce thème chromatique a été assez souvent remarquée au cours de cette étude, pour qu'il me soit inutile de démontrer, par de nouveaux exemples, qu'elle est généralement acceptée par les musiciens du XVIIe siècle. Ils tiennent cette suite pour la plus efficace de leurs formules. Je rappellerai cependant que, dans sa *Pavana dolorosa* (1593), Philips en utilise la réplique[3] et que, après le chœur *Ah! piangete, ah! lagrimate*, Luigi Rossi, à la fin du second acte de l'*Orfeo* (1647), écrit une *sinfonie* dont la basse commence par la série chromatique,

1 *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732), au mot *Passacaglio*.

2 Ce ton exprime parfaitement une mélancolie incurable, écrit Mattheson (*Das neu eröffnete Orchestre*, 1713, p. 249).

3 Voyez l'article de M. Seiffert (*J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*) dans la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1891, p. 163.

pour représenter « les pleurs d'Orphée ayant perdu sa femme »[1]. Il faut observer aussi que, dans les nombreuses passacailles faites sur le tétrachorde descendant, la variation chromatique se rencontre inévitablement[2]. Quand il la reproduit ici, Bach est d'ailleurs ingénieusement expressif. Le thème des larmes se reflète dans la partie de basse, en groupes de notes séparés. Le compositeur unit ainsi le motif des pleurs et le motif des soupirs[3], et toutes les voix gémissent, comme l'annonçait l'argument. Vers la fin, après une progression larmoyante[4], une phrase descendante amplifie le motif de la douleur accablée que l'on entendit déjà au commencement du *lamento*, et les dernières notes de la conclusion en semblent détachées. Pour clore le *lamento*, la basse rappelle encore une fois le thème obstiné de la passacaille, tout mélangé de plaintes et de vastes sanglots[5].

« Ici viennent les amis, parce qu'ils voient qu'il ne peut en être autrement, et ils prennent congé ». Deux cadences, lourdes et impérieuses, nous certifient, par l'exemple de leur résolution nécessaire, (de l'accord de septième dominante à la tonique), « qu'il ne peut en être autrement ». L'allusion est de même nature, ici, que l'allusion contenue dans les premières mesures de l'air de basse *Es ist vollbracht* (tout est consommé), dans la cantate *Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem*[6]. Le chanteur répète ces paroles qui annoncent l'achèvement de la destinée de Christ, en

[1] Bibl. du Conservatoire de Paris (copie moderne). J'ai déjà signalé (p, 165 et p. 166), le motif chromatique des larmes. Avant Bach, les musiciens allemands le produisent bien souvent. Zeutschner (1652) évoque ainsi les pleurs de la Madeleine, Tunder, les sanglots des Israélites exilés (éd. cit., p. 111). La même formule paraît dans l'introduction au motet *Weine nicht* de Weckmann (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1re série, vol. 6). Erlebach joint une suite chromatique descendante au mot *Thränen*, dans la cantate *Ach, dass ich Wassers genug* (Bibl. voy. de Berlin, ms. 5660).

[2] Cf. l'article de M. R. Buchmayer (*Drei irrtümlich J. S. Bach zugeschriebene Klavier-Kompositionen*), dans les *Sammelbände der I. M. G.*, II, p. 268.

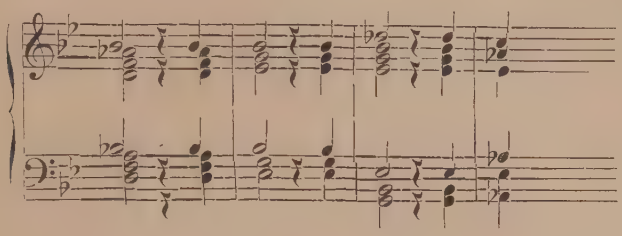
[3] Voyez p. 117 et p. 165 de ce livre.

[4] P. 192, dernière ligne.

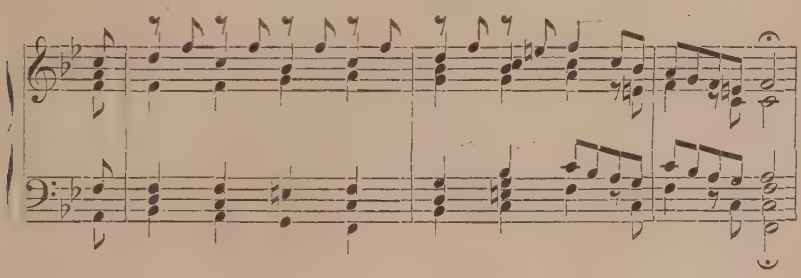
[5] Ces motifs distendus rappellent les *exorbitantia* de Kuhnau (éd. cit., p. 120).

[6] B. G. 159 (XXXII, p. 164).

formant, par deux fois, des cadences précises[1]. Voici le passage du *Capriccio*, où l'enchaînement des modulations a quelque chose de péremptoire.



Les mesures suivantes nous dépeignent, par des motifs souvent employés dans les cantates[2], les amis qui, les uns après les autres, viennent visiter Johann-Jakob. L'irrévocable décision du musicien aventureux nous est indiquée par une série de notes répétées, qui contredisent les harmonies des autres voix, et cette scène s'achève par une brève description du départ des amis qui s'en vont «comme ils étaient venus».



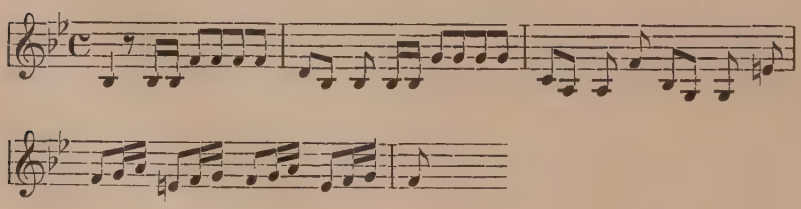
L'*aria di Postiglione* qui suit, renferme une partie imitative. La mélodie que fredonne le postillon de Bach n'est point exposée sans interruption, comme la chanson que siffle le voiturier de W. Byrd (*The Carman's Whistle*)[3]. Elle est scandée par le claquement du fouet, dont les éclats incisifs retentissent aussi au cours de la fugue finale *all'*

[1] Je renvoie au passage de Kuhnau, cité plus haut (p. 373).

[2] Voyez, par exemple, le premier chœur de *Sie werden aus Saba Alle kommen* (B. G. 65, XVI, p. 137).

[3] Voyez Burney (*General History of the Musik, III*, p. 89).

imitazione della cornetta di Postiglione. Cette dernière pièce est assez complexe. La fanfare que joue le postillon sur son cornet en fournit le sujet. Ce thème rappelle sans doute quelque sonnerie familière aux courriers des routes de Thuringe. Cent ans plus tard, en arrivant en Allemagne, Madame de Staël, après avoir passé le Rhin, entendit avec une sorte d'angoisse «le cor des postillons, dont les sons aigus et faux semblaient annoncer un triste départ vers un triste séjour»[1]. Dans le thème de fugue «à l'imitation du cornet», il y a peut-être une intention caricaturale, quand le motif initial est déformé, à la seconde mesure, comme si l'instrumentiste, en soufflant trop fort, perdait le ton. Mais cette parodie n'enlève rien au caractère expressif du thème. Nous n'y trouvons point, à la vérité, ce présage du «triste départ» qui rendait Madame de Staël toute soucieuse. Les premières notes, en effet, sont claires et le rythme est vigoureux. Cependant Bach ne se borne pas à contrefaire, par ce motif, l'appel du conducteur. Il est facile de démêler, dans cet avertissement impérieux, les éléments fondamentaux des figures par lesquelles il nous montre le sort inévitable, et la volonté divine inflexible. Les premières notes paraissent prédire le rude *So muss es sein* de la cantate *Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen*[2], et la répétition des mêmes sons et des mêmes dessins impose à ce début de fugue la rigidité que nous avons signalée précédemment, dans les formules jointes aux paroles qui énoncent des idées d'obligation, de fermeté dans le commandement ou dans la volonté[3].



[1] *De l'Allemagne*, ch. XIII.

[2] B. G. 77. Ce motif est cité à la page 40 de ce livre.

[3] Voyez p. 44 de ce travail.

C'est ainsi que, même dans cette fugue dont le titre ne promet qu'une esquisse pittoresque, Bach se révèle comme un inventeur de symboles profonds. Il témoigne, dès cette œuvre de jeunesse, de la merveilleuse faculté qui permet au poète ou à l'artiste de susciter, par une image, toute une série d'idées. Dans une composition de la vingtième année, rayonne déjà le trait qui, pour Gœthe, annonce le génie[1] : l'intuition qui montre, dans chaque image particulière, l'idée générale qu'elle contient. Ici, le postillon trivial revêt, pour ainsi dire, la livrée de la Fatalité, et sa trompette fêlée nous communique le sévère message du destin. Soyez certains que, dans les soubresauts de la carriole cahotante qu'il nous dépeint si nettement pendant cette fugue, Bach a cru percevoir les roulements mêmes du char du temps, à la fuite pleine de heurts et de hâte, au cours impitoyablement déterminé, comme le cours de la fugue est réglé. Expliquée d'après le lexique de ses métaphores, cette page du jeune compositeur s'élargit singulièrement. Sous des apparences quasi-burlesques, il y traite un des sujets familiers à son âme sombre. C'est le voyage de la vie qu'il retrace, et il sait qu'une force menaçante et implacable le dirige. Cette représentation l'emporte sur toute autre, il n'en faut pas douter. Observons d'ailleurs que, dans la quarante-cinquième mesure et dans les mesures suivantes, la modulation mineure de la fugue est préparée par des motifs de détresse. Ils apparaissent dans une phrase de rythme typique, où les claquements du fouet, organisés en série continue, suggèrent l'idée d'une flagellation acharnée[2]. La plainte de la quarte diminuée[3] y précède le gémissement des tons chromatiques, que la basse évoque aussi furtivement. Et, après l'épisode en mineur, la conclusion se fait brusquement, sans même que le thème soit énoncé intégralement une dernière fois car, dans cet achèvement, toute idée d'imitation a disparu de l'esprit de Bach. Il se prive, et de renouveler la grimace du cornet faux, et de rappeler le personnage du postillon, le vît-il avec ce visage

[1] Cité par M. Lichtenberger (*R. Wagner, Poète et Penseur*).

[2] Voyez les compositions pour la « Passion ».

[3] Je renvoie à la page 69 de cette étude.

ricanant et terrifiant que les vieux peintres donnent à la Mort, courrier fouaillant et talonnant de notre vie[1]. Mais c'est le motif martelé du destin qu'il étend, aux dépens du motif pittoresque, de même qu'il emprunte le rythme du «motif du fouet» pour nous prédire, par une série de notes qui s'affaissent lourdement, la grande chute finale, dans le gouffre incertain[2].

* * *

Comme on le voit par cette analyse, c'est la description intérieure qui prédomine dans les descriptions de Bach. Les gestes de sa musique se rapportent à des idées et à des sentiments, bien plutôt qu'à des spectacles. Et ces «gestes» ne manquent jamais de signification. Pour Bach, comme pour Mattheson, «la musique instrumentale n'est pas autre chose qu'une langue (*Ton-Sprache*), ou un discours des sons (*Klang-Rede*), et elle doit toujours avoir pour but propre de provoquer un mouvement déterminé de l'âme. Pour susciter cette émotion, il faut bien prendre garde à la force d'impression (*Nachdruck*) qui est dans les intervalles, à la division judicieuse des pièces, à la progression bien conduite, etc.»[3]. Nous avons déjà reconnu l'application de cette théorie dans la musique employée dans les cantates, faite sur des chorals, ou éclaircie par un argument. Il nous reste à démontrer que, dans les compositions indépendantes de toute allusion verbale, Jean-Sébastien conserve la même intention de nous parler et de nous toucher, et qu'il y parvient par les mêmes moyens.

Sans recommencer, pour les pièces instrumentales, le travail minutieux que j'ai poursuivi pour les cantates, je dois, par quelques exemples, montrer à quel degré la volonté

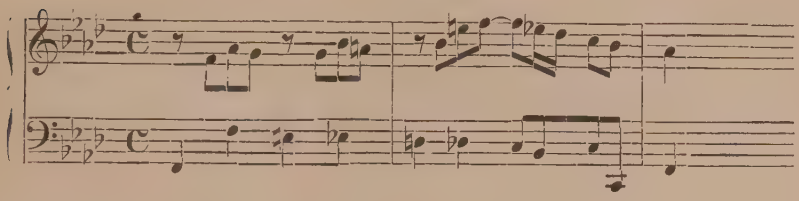
[1] Je renvoie à la composition d'A. Dürer: *Ritter, Tod und Teufel*, et à la gravure de la *Danse des Morts* de Holbein, le laboureur et la Mort.

[2] Voyez trois mesures avant la fin, et comparez les motifs des parties intermédiaires, et les descentes successives d'octaves de la dernière mesure, avec les exemples que j'ai cités à la page 146.

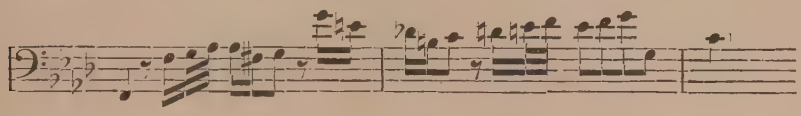
[3] *Der vollkommene Capellmeister* (Hambourg, 1739, p. 82).

expressive de Bach se manifeste dans ces œuvres, libres de toute dépendance littéraire.

Ainsi, dans l'*Invention* à trois parties en *fa* mineur, reparaissent, associés, les motifs de la douleur que nous avons remarqués dans le *Lamento* du caprice sur le départ de Johann Jakob. Il n'est pas inutile d'observer que la tonalité est la même aussi [1]. Le thème de la tristesse et le thème des soupirs sont exposés d'abord, simultanément.



La basse fait entendre, ensuite, une série de grands gémissements [2].



C'est de ces trois sujets combinés que l'*Invention* en *fa* mineur est formée. Dans deux mesures seulement, les plaintes sont interrompues, mais non pour faire trève aux tons larmoyants, car ce bref épisode exprime de nouveaux sanglots. Et, quand Bach modifie le dessin des thèmes présentés d'abord, ce n'est que pour en outrer l'accent douloureux.

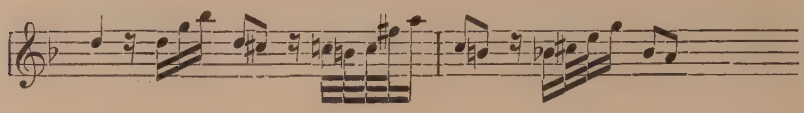
Dans la *Fantaisie chromatique* [3], après les passages désordonnés qui nous disent les questions, l'inquiétude de l'âme passionnée, ses pensées tumultueuses et son délire, le motif des soupirs intervient. La draperie tournoyante des récitatifs se renoue, après chaque strophe éperdue, à ces deux

[1] C'est encore en *fa* mineur que Bach a composé, sur une basse chromatique obstinée, le premier chœur de la cantate *Weinen, Klagen* (B. G. 12).

[2] B. G. III, p. 30. Voyez les exemples significatifs où Bach emploie la tierce diminuée, p. 71 et les exemples d'intervalles de neuvième, p. 59 et p. 60.

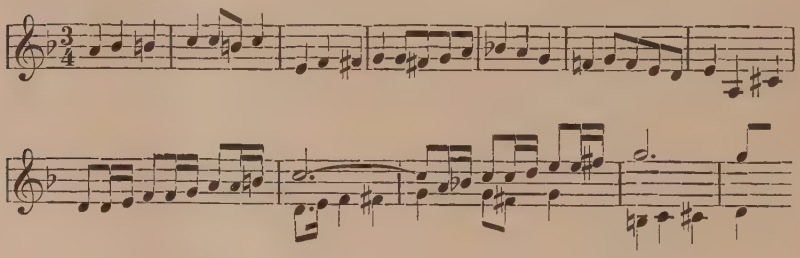
[3] B. G. XXXVI, p. 71.

notes lentes où se condense toute la tristesse de l'essor vain et du désir trompé. La dernière période enfin, cette double gamme chromatique mêlée d'exclamations pleines de trouble, dépend entièrement de ce motif rythmique. Voici le début de la phrase :



Si l'on fait abstraction des figures ornementales, expressives d'ailleurs, que Bach y ajoute, on reconnaît, dans cette suite descendante, le dessin amplifié des mélodies qu'il joint dans les cantates, à ces paroles : « Aie pitié de moi »[1] et : « Patience, patience, mon cœur »[2].

La fugue qui suit la *Fantaisie chromatique* est d'un caractère tout différent. Tandis que, dans la *Fantaisie*, le thème chromatique descendant et la formule rythmique des soupirs et de l'accablement sont associés, le compositeur allie, dans la fugue, le thème chromatique ascendant avec le motif rythmique de la joie. Dès la réponse, par une licence significative, ce thème s'allège.



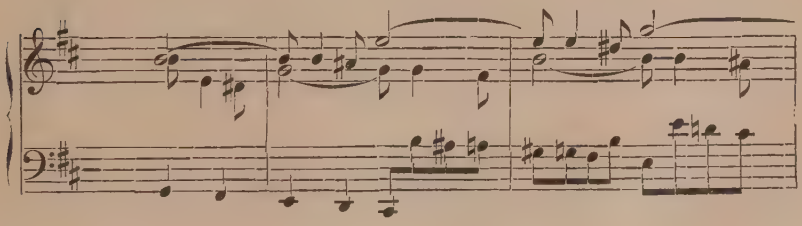
C'est la contre-partie de la *Fantaisie* : de la suite chromatique, il ne subsiste que des accents de tendresse.

[1] Cantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn* (B. G. 23, V 1, p. 103).

[2] Cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (B. G. 58, XII 2, p. 136). Je rappelle que le mot *Geduld* (patience) est traduit par le même élément rythmique dans la cantate *Ich hab' in Gottes Herz und Sinn* (B. G. 92, XXII, p. 57), et que la même série chromatique entrecoupée est jointe à des paroles de désolation dans le second air de la cantate *Vergnügte Ruh* (B. G. 170).

L'œuvre a ainsi la même constitution que certaines cantates, où les paroles de consolation et les promesses de salut succèdent aux prières désespérées et à la fièvre de l'angoisse[1].

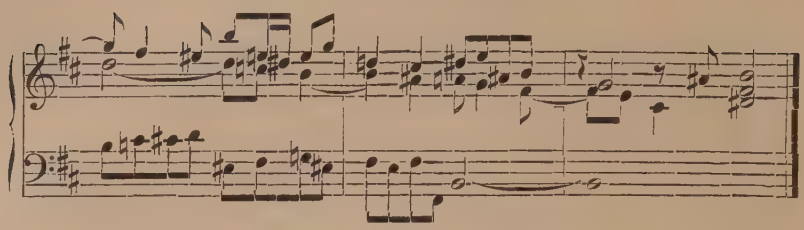
Le prélude et la fugue en *si* mineur de la première partie du *Clavecin bien tempéré*[2], expriment aussi des sentiments divers. Mais ces deux pièces s'enchaînent plus étroitement que celles que je viens de citer. En effet, si la fugue, après la fantaisie chromatique, se développe allégrement, cet adoucissement à la peine que Bach a d'abord si violemment dépeinte, semble venir du dehors : cette musique apaise l'âme, mais elle ne représente point l'âme apaisée. Dans le prélude et la fugue en *si* mineur, au contraire, la musique nous montre une sorte de progression sentimentale. Mélancolique dans le prélude, elle s'exaspère, et devient, dans la fugue, douloureuse et pénétrante. Les six dernières mesures du prélude sont déjà toutes troublées. La basse qui s'écoulait, d'un cours uni, comme une eau lente, gémit soudain, tandis que les deux autres voix répètent les motifs âpres que nous rencontrons, dans la Passion, unis à ces mots : « Qu'il soit crucifié »[3].



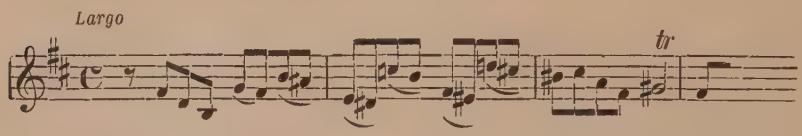
1 Remarquons aussi les intermèdes fluides où dominent des passages clairs. Bach mêle quelquefois de tels épisodes aux scènes de tristesse, quand il ne veut point les peindre désespérées. Voyez, par exemple, les intermèdes de la fugue en *si mineur*, citée plus loin.

2 B. G. XIV, p. 84 et p. 85.

3 Voyez p. 69.

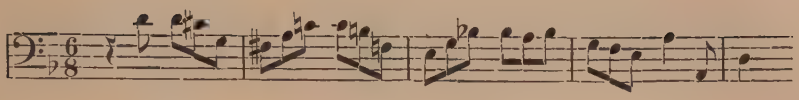


De même qu'une rêverie, près de la rivière au murmure égal et monotone, s'assombrit peu à peu, et finit dans la tristesse, ainsi la langueur du prélude au rythme uniforme se résout en affliction. La fugue qui suit n'est que l'expansion de cette amertume accumulée qui éclate dans les dernières phrases du prélude. Ph. Spitta qui, d'ailleurs, n'a point remarqué cette liaison entre le prélude et la fugue, caractérise cependant cette dernière avec beaucoup de justesse : « Elle évolue lentement, gémissante, avec des traits âpres et creusés par la tristesse, sur un chemin qui semble interminable. Cette pièce est comprise dans la même catégorie sentimentale que la symphonie en *fa* mineur analysée plus haut, mais l'expression de la douleur est poussée ici à tel point qu'elle paraît presque intolérable »[1].



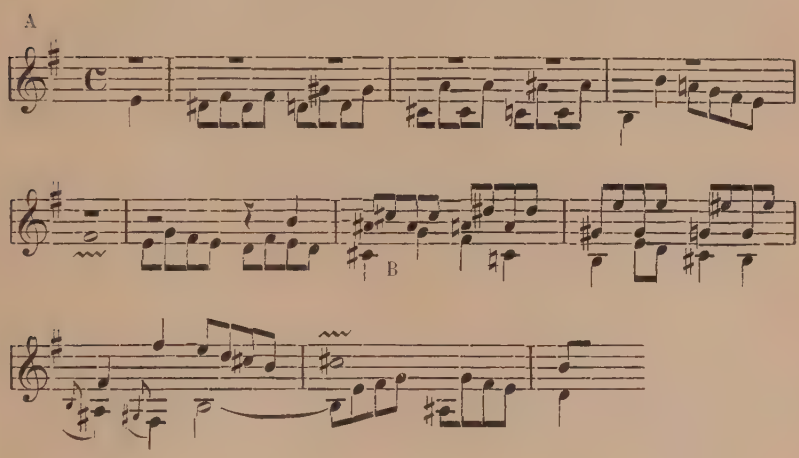
Dans le thème de cette fugue que Spitta, en son style imagé, décrit comme la figure errante de la désolation, se reconnaît, organisé, un motif que l'on peut considérer comme une variation du motif chromatique descendant et ascendant. La formule des soupirs s'y retrouve aussi, dans les groupes de notes voisines assemblées deux par deux. Le verset du *Magnificat* allemand où l'on chante la miséricorde de Dieu pour son serviteur Israël contient un motif analogue, mais de direction unique. Bach rappelle ainsi la supplication et la misère du serviteur de Dieu, pendant que le texte évoque la pitié de Dieu[2].

1 *J. S. Bach* (I, p. 782).
2 B. G. 10 (I, p. 299).



Quand il s'agit de l'humilité et de la pauvreté de Jésus, dans l'air d'alto de la cantate *Süsser Trost, mein Jesus kömmt*[1], une suite mélodique, semblable à cette dernière, paraît dans l'accompagnement.

Il convient d'observer, ici, que le contresujet de la grande fugue pour orgue en *mi* mineur[2], est de même nature que les thèmes que je viens de citer. Cette phrase noble et dolente (B) concerte d'ailleurs avec un motif basé sur le thème chromatique descendant (A).

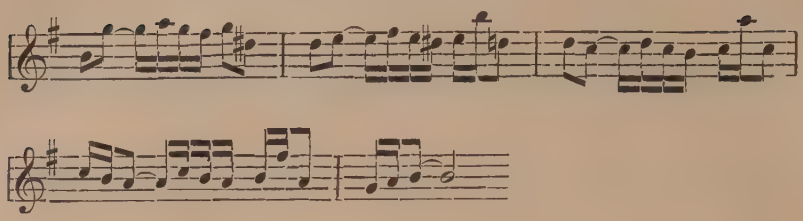


Ainsi déterminée par le caractère des motifs[3], cette fugue se rapporte admirablement au prélude, dont il me suffit d'indiquer les premières mesures :

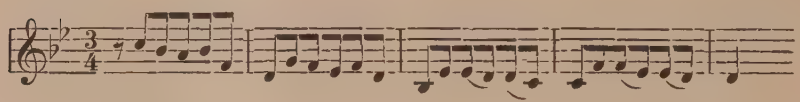
[1] B. G. 151 (XXXII, p. 11).

[2] B. G. XV, p. 242.

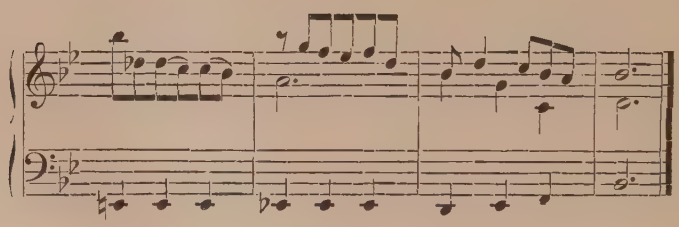
[3] Je rappelle que le motif formé par les voix alternées, dans le duo de soprano et d'alto de la cantate *Christ lag in Todesbanden*, est de même forme que le contresujet de cette fugue (B. G. 4, I, p. 110). Dans le prélude en *mi* mineur pour orgue, la même série gémissante est bien marquée (B. G. XV, p. 101). Nous en trouvons encore une variation dans la fugue en *fa* mineur de la 1re partie du *Clavecin bien tempéré* (B. G. XIV, p. 46).



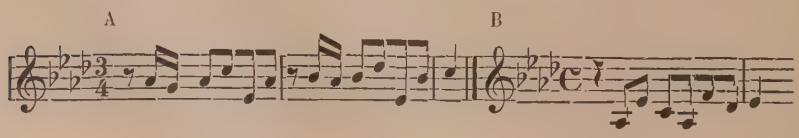
Après un prélude animé où les motifs tourbillonnent, se rejoignent, se fuient, où les voix se répondent, d'une extrémité du clavier à l'autre, comme en un jeu, la fugue en *si bémol* majeur de la deuxième partie du *Clavecin bien tempéré* est composée sur un thème de lassitude. On dirait que Bach a voulu d'abord nous représenter des enfants qui se poursuivent, se cachent, s'appellent, dialoguent avec l'écho profond de la forêt, puis, tout appesantis de fatigue, se calment,



et vont s'endormir.

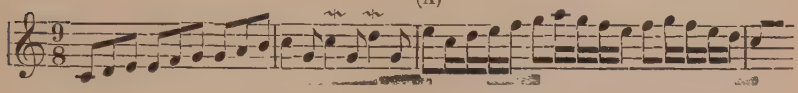


Il est aisé de distinguer, dans les thèmes du prélude (A) et de la fugue (B) en *la bémol* majeur, une expression de bonne humeur et de paix (1re partie du *Clavecin bien tempéré*) :



Dans le prélude en *ut* majeur pour l'orgue (9/8)[1], dans la vingt-quatrième des variations écrites pour Goldberg[2], dans la gigue de la quatrième des *Suites françaises*[3], se rencontre le motif allègre qui, dans l'*Orgel-Büchlein*, sert de commentaire au choral *Wir Christenleut!* (Nous chrétiens, nous sommes maintenant pleins de joie, parce que Christ est né homme pour notre consolation)[4]. Voici ce motif, pris dans la troisième mesure du prélude pour orgue (A).

(A)



Nous devons noter que, dans aucune des pièces que je viens de mentionner, ce motif n'a le rôle principal. Mais il n'intervient que pour animer la composition.

Pour compléter cette étude de la signification des thèmes dans les pièces instrumentales, il me faudrait répéter tout ce que j'ai dit dans les chapitres précédents. Je ne peux que renvoyer aux exemples que j'ai déjà donnés.

Je signalerai cependant encore la fugue de la *Toccata* en *ut* mineur pour clavecin, au thème impérieux et obstiné[5], et la fugue pour orgue en *ré* majeur, dont le sujet est apparenté avec les motifs de « bataille » que j'ai cités plus haut[6]. Dans la première partie du *Clavecin bien tempéré*, je dois noter que la fugue en *ut* mineur contient le motif chromatique ascendant et le « motif des soupirs »[7]; que la fugue en *do dièze* majeur renferme les motifs rythmiques et mélodiques de la joie[8]; que la fugue en *do dièze* mineur est faite sur le motif de la crucifixion[9], et que le thème de la

[1] B. G. XV, p. 228.
[2] B. G. III, p. 296.
[3] B. G. XIII², p. 110.
[4] B. G. XXV², p. 16.
[5] B. G. III, p. 324.
[6] B. G. XV, p. 92.
[7] B. G. XIV, p. 8.
[8] B. G. XIV, p. 12.
[9] B. G. XIV, p. 16.

fatalité y intervient (mesure 49); que l'on trouve, dans la fugue en *fa dièze* majeur[1], dont le sujet, d'ailleurs, s'épanouit avec aisance, une phrase joyeusement cadencée, de même allure que les phrases employées dans l'air exultant du ténor, dans la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*[2], et dans le premier chœur de la cantate *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen*[3]; enfin, que le rythme pénible des croches répétées s'allie aux efforts ascendants de la mélodie, dans la fugue en *fa dièze* mineur[4]. Il faut observer aussi, dans la seconde partie du *Clavecin bien tempéré*, l'usage que fait Bach du motif entrecoupé, dans le prélude en *fa* mineur[5]; la clarté des dessins dans le prélude en *la* majeur[6]; la répétition, dans la fugue en *fa dièze* majeur[7], de sixtes mélodiques semblables aux sixtes jointes à des paroles d'allégresse[8]. Enfin, dans le prélude en *ré* mineur de la première partie[9], et dans le prélude et dans la fugue en *la* mineur de la seconde partie du *Clavecin bien tempéré*, Bach écrit une musique tumultueuse et sombre qui parle de tempêtes et de désespoir[10].

1 B. G. XIV, p. 49.
2 B. G. 21 (V[1], p. 46).
3 B. G. XXXIV, p. 121.
4 B. G. XIV, p. 50.
5 B. G. XIV, p. 138.
6 B. G. XIV, p. 172.
7 B. G. XIV, p. 144, mes. 24 et mesures suivantes.
8 Voyez à la p. 48 de cette étude.
9 B. G. XIV, p. 22.
10 B. G. XIV, p. 176.

CHAPITRE ONZIÈME

BACH ET LA MUSIQUE ANCIENNE. — BACH ET LA MUSIQUE ÉTRANGÈRE

Les compositions du seizième siècle. — Les œuvres des maîtres italiens. — La musique française. — Utilité de la connaissance de ces œuvres pour étudier la formation du langage expressif de Bach.

« Lorsqu'il avait l'occasion de pénétrer dans la bibliothèque de la maison, l'enfant, âgé de huit ans, s'y cachait souvent des journées entières. Balbutiant à peine le latin, tantôt il saisissait, tantôt il rejetait les livres qu'il pouvait atteindre, et, les ouvrant et les fermant sans choix, il effleurait quelque page, ou passait outre, suivant que la clarté du discours ou l'agrément du sujet l'y invitait. On eût dit que le hasard lui servît de précepteur, et qu'il se fût imaginé entendre le fameux : « Prends et lis»..... Il arriva que, d'abord, il tombât sur les œuvres des anciens, dans lesquelles, au commencement, il ne comprit rien, puis, insensiblement, quelque chose, enfin autant qu'il fallait. Et, de même que ceux qui se promènent au soleil sont colorés par ses rayons, même si tel n'est point leur désir, ainsi reçut-il quelque teinture non seulement de la langue, mais des pensées..... »[1].

Entre les premières études de Leibniz, que Leibniz lui-même rapporte en ces lignes, et les premières études de Bach, je trouve une étrange ressemblance. Tous deux furent guidés par le sort, et stimulés par leur impatience de savoir. Un peu plus âgé que Leibniz, Bach avait été

1 *God. Guil. Leibnitii Opera philosophica* (éd. Erdmann), Berlin, 1840, p. 91.

recueilli, après la mort de ses parents, par son frère aîné Johann Christoph, organiste à Ohrdruf. Charles-Philippe Emmanuel Bach et Johann Friedrich Agricola nous rapportent que l'ardeur de Jean-Sébastien était telle qu'il sut bientôt parfaitement toutes les pièces que son frère voulait bien lui faire apprendre. Et ils ajoutent cette anecdote caractéristique, dont je respecte le tour un peu naïf. « Cependant, un livre que son frère possédait, et qui était rempli de pièces de clavecin des maîtres les plus célèbres du temps, Froberger, Kerl, Pachelbel, lui avait été refusé, on ne sait pour quelle cause, malgré toutes ses prières. Son zèle d'aller toujours plus loin lui inspira cette ruse innocente : le livre était dans une armoire, fermée seulement par une porte treillissée; comme il pouvait, de ses petites mains, atteindre, au travers du grillage et enrouler, dans l'armoire même, le livre qui n'était relié qu'en papier, il le prenait de cette manière la nuit, quand tout le monde était couché et le copiait au clair de la lune, car il n'avait jamais de lumière à sa disposition. Après six mois, cette proie musicale était heureusement entre ses mains. Il cherchait, avec un désir ardent, à en tirer parti en secret, lorsque, à son grand chagrin, son frère s'en aperçut, et lui enleva sans pitié la copie qu'il avait faite avec tant de peine. Supposez qu'un avare ait perdu, sur la route du Pérou, son vaisseau avec cent mille thalers, et vous aurez une idée assez vive de la déception du petit Jean-Sébastien, au sujet de cette perte »[1].

Avide et patient comme Leibniz, Bach diffère cependant de lui, dans cette chasse aux livres. Les œuvres dont il s'empare, non content de les lire, ne sont pas, à proprement parler, des œuvres anciennes. A la vérité, Johann Jakob Froberger est mort en 1667[2], mais, à la fin du siècle, ses

[1] Ce passage est extrait de la notice nécrologique insérée dans le 4e vol. de la *Musikalische Bibliothek* de Mizler (1re partie, 1754, p. 158 et pp. suivantes).

[2] Né dans les premières années du 17e siècle à Halle, Froberger, organiste de la cour à Vienne, va étudier en 1637 près de Frescobaldi, séjourne à Vienne de 1641 à 1645, voyage jusqu'en 1649, reprend alors son poste, puis traverse Dresde, est à Bruxelles en 1650, à Paris en 1652. De 1653 à 1657, il est à Vienne, voyage encore, passe en Angleterre, enfin se retire près de la duchesse Sibylle de Montbéliard. Il meurt à Héricourt en 1667.

compositions paraissent encore assez modernes pour qu'on les publie, en 1693, à Mayence, sous ce titre louangeur: *Diverse ingegnosissime, rarissime et non maj più viste curiose Partite, di Toccate, Canzone, Ricercate, Alemande, Correnti, Sarabande et Gige di Cembali, Organi et Istromenti del Excellentissimo et Famosissimo Organista Giovanni Giacomo Froberger*. Johann Kaspar Kerl avait vécu jusqu'en 1693[1]. Johann Pachelbel, enfin, vivait encore. C'était un ami des Bach. Il avait été le parrain de l'une des sœurs de Jean-Sébastien, Johanna Juditha, née en 1680, et le maître, à Erfurt, de Johann Christoph Bach, celui-là même qui avait si rudement enlevé à son jeune frère le trésor de musique acquis pendant ses veilles. Jean-Sébastien avait peut-être même entendu Pachelbel quand ce maître séjournait à Gotha (1692—1695), avant de recevoir le poste d'organiste à l'église Saint-Sébald de Nuremberg, où il resta jusqu'à sa mort (1706). Mais, s'il ne recherchait pas les œuvres pleines d'enseignements de ceux que l'on pourrait appeler, dans l'histoire de la musique, les «Anciens», c'est que, sans doute, il les connaissait déjà, et les pratiquait journellement. Les écoliers allemands du XVIIe siècle n'avaient point abandonné la tradition de cette «musique figurée» du XVIe siècle où chaque voix, libre et chantante, complète le concert des autres voix, sans jamais sembler en dépendre. Et, dans toute l'Allemagne, c'étaient les enfants thuringiens qui avaient le renom de chanter le mieux les vieux motets[2]. Ils apprenaient, dans ces pièces compliquées, à tenir fermes le ton et la mesure, et à vocaliser clairement. Surtout, ils s'accoutumaient aux jeux du contrepoint qu'ils faisaient revivre, tellement que l'«écriture» musicale leur devenait pour ainsi dire naturelle et que, par l'usage seul,

1 Fils d'un organiste saxon, Kerl naquit en 1627. Enfant de chœur à Vienne, puis élève de Carissimi à Rome, en 1656 maître de chapelle de l'Electeur de Bavière, en 1674 organiste de la cathédrale de Vienne, puis organiste de la cour, depuis 1680, ce musicien vécut encore quelque temps à Munich, où il mourut en 1693.

2 «J'abandonne l'explication sur les *motets* aux paysans de Thuringe», lisons-nous dans la troisième partie de la *Musicalische Handleitung* de Niedt, éditée en 1717 par Mattheson. Les enfants de chœur thuringiens étaient renommés (voyez Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 186).

ils se formaient d'ingénieux tisseurs de sons. Dès le temps où il subit, au lycée d'Ohrdruf, la « discipline intolérable » du cantor Johann Heinrich Arnold (1653—1698), « poète lauréat », mais précepteur négligent, « homme sans Dieu » et « scandale de l'église », il est probable que Bach put se familiariser avec cet art souple et hautain. Quand il acheta, en 1729, le *Florilegium Portense* pour ses élèves de Saint-Thomas de Leipzig, il jugea, sans doute, que se renouvelleraient en leur faveur les bienfaits qu'il avait reçus, dans son enfance, des maîtres dont Erhard Bodenschatz avait réuni les œuvres, en 1603, pour les élèves du gymnase de Pforta. Ce recueil figurait d'ailleurs dans la bibliothèque de la *Michaelisschule* de Lüneburg, où Bach avait été admis quand il lui fallut, le 15 mars 1700, quitter Ohrdruf, *ob defectum hospitiorum*[1]. Le *Florilegium* est en effet mentionné dans le catalogue des ouvrages transmis, après la mort du cantor Friedrich Emanuel Prætorius, à son successeur, Augustus Braun (1696)[2]. Il semble, d'après l'indication donnée par Joachim Prætorius qui rédigea cette liste, que c'est la seconde édition, de 1618, que possédait l'école. Nous remarquons, parmi les auteurs des *Cantiones* éditées dans ces volumes, des musiciens illustres. Parmi les Italiens se trouvent Ingegneri, dont les motets passèrent longtemps pour des œuvres de Palestrina[3], Luca Marenzio, le maître expressif qui rejette l'étroite discipline des modes, pour émouvoir par des modulations inouïes[4], Ruggiero Giovanelli, le successeur de Palestrina à Saint-Pierre de Rome[5], Ludovico

[1] Je tire ces renseignements de l'étude excellente de M. le Dr Fr. Thomas, professeur au gymnase d'Ohrdruf: *Einige Ergebnisse über Johann Sebastian Bachs Ohrdrufer Schulzeit*. J'adresse tous mes remercîments à M. le Dr Langer, directeur du gymnase, qui, à mon passage à Ohrdruf, m'a communiqué ce travail, publié dans le *Jahresbericht des Gräflich Gleichenschen Gymnasiums... zu Ohrdruf* (1900).

[2] Consultez le *Programm des Johanneums zu Lüneburg* (1870), où W. Junghans a fait paraître l'article intitulé *J. S. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg*.

[3] Voyez l'étude de M. Brenet sur Palestrina (1906).

[4] Mort en 1599.

[5] Il mourut après 1605.

Viadana[1], le Vénitien Andrea Gabrieli (1586) et son neveu Giovanni Gabrieli (1557—1612) de qui Heinrich Schütz fut l'élève, Claudio Merulo (1533—1604)[2], Tiburzio Massaino (mort après 1609), etc. Parmi les Allemands, nous voyons Jacobus Gallus (Jakob Händl, mort à Prague en 1591)[3], dont le dévot *Ecce quomodo moritur justus* fut encore mêlé, par Johann Kuhnau, à la musique pour la Passion qu'il fit exécuter à Leipzig en 1721[4], Hans Leo Hassler (mort en 1612)[5], compositeur harmonieux et magnifique, Adam Gumpeltzheimer, qui a laissé des préceptes aussi bien que des exemples[6], Christian Erbach, dont certains motets sont dignes de Giovanni Gabrieli, le Thuringien Friedrich Weissensee[7], Melchior Vulpius, cantor à Weimar[8], Melchior Franck, mort en 1639, Valentin Haussmann[9], etc. Enfin, dominant toutes les écoles, Orlande de Lassus était représenté, dans ce recueil, par quelques-unes de ses œuvres fortes et humaines.

Dans le *Promptuarium musicum* d'Abraham Schadæus, employé aussi à la *Michaelisschule*, Palestrina, Francesco Soriano, Nanini, Gregor Aichinger, Orazio Vecchi, Paolo Quagliati doivent être cités, avec plusieurs des maîtres auxquels Bodenschatz avait emprunté, dans son *Florilegium*[10].

Même dans les œuvres de quelques auteurs moins

1 Je renvoie à l'étude publiée sur Viadana dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* de Haberl (1889).

2 Sur ces maîtres, voyez l'ouvrage toujours utile de Winterfeld, *J. Gabrieli und sein Zeitalter* (Berlin 1834).

3 Voyez les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*.

4 Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 320.

5 Voyez les *Denkmäler deutscher Tonkunst*, II, 1894.

6 Il mourut en 1625.

7 Voyez le 3e vol. de l'*Histoire de la Musique* d'Ambros (p. 560).

8 Mort en 1616.

9 Je renvoie aux éditions modernes de plusieurs de ces maîtres (*Denkmäler deutscher Tonkunst*) et aux études sur quelques-uns d'entre-eux données dans les publications de l'*I. M. G.*

10 Je ne peux, ici, que renvoyer le lecteur aux lexiques bibliographiques, et en particulier au *Quellen-Lexikon* d'Eitner, où, malgré d'assez nombreuses erreurs, on trouve des renseignements certains, suffisants pour orienter des recherches.

anciens, le jeune Bach pouvait encore trouver le reflet de cette grande musique du XVIe siècle, flexible et émouvante comme chez Orlande, ou somptueuse comme chez les Vénitiens. Heinrich Schütz, dont un élève, Johann Jakob Löw, né à Eisenach comme Jean-Sébastien, était organiste à Lüneburg[1], recommandait aux jeunes musiciens d'étudier les compositions écrites en style de contrepoint[2], et il avait publié, pour les élèves de la *Thomasschule* de Leipzig, des pièces de forme sévère, dans ses *Musicalia ad chorum sacrum* (1648), achetés par F. E. Prætorius pour ses chanteurs. Bien plus, le même Schütz, le « père de la musique allemande » — entendez de la musique récitative — avait prié son élève Christoph Bernhard de préparer, pour ses obsèques, un chœur à cinq voix, fait à la manière palestrinienne. En 1670, il reçut avec joie cette œuvre, où il ne vit « pas une note à changer »[3]. Trois ans plus tard, Christoph Bernhard louait la majesté chaste et la convenance parfaite pour l'église, des messes éditées par Johann Theile, *juxta veterum contrapuncti stylum*[4]. On suit ainsi dans tout le siècle, en Allemagne, la continuation de l'art palestrinien, pour lequel il n'était pas encore besoin d'une renaissance. Le jeune Bach connut sans doute ces efforts de Bernhard et de Theile, dont les œuvres avaient été acquises par les maîtres de chapelle de Lüneburg[5].

Organiste à la « nouvelle église » d'Arnstadt, Jean-Sébastien eut l'occasion de compléter, sans grand'peine, et en toute intelligence du sujet, ses études des compositions polyphoniques. On conservait, à la *Liebfrauenkirche*, une collection de musique du XVIe siècle, dont une partie avait été donnée par le comte Günther « le batailleur ». Heinrich Bach, le grand-oncle de Jean-Sébastien, organiste de cette

[1] Junghans, ouvrage cité.

[2] Préface des *Musicalia ad chorum sacrum* (1648), 8e vol. de l'édition moderne (Breitkopf et Härtel).

[3] Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 1861, p. 242.

[4] *Pars prima Missarum quatuor et quinque vocum pro pleno choro cum et sine Basso continuo, juxta veterum contrapuncti stylum*, Francfort-sur-le-Mein et Leipzig, 1673.

[5] Junghans, ouvrage cité, p. 28 et 29.

église, de 1641 à 1692, avait déjà peut-être mis à profit les inestimables préceptes d'art patient que prodiguent toujours, à qui sait les interroger humblement et longuement, les grands enlumineurs du verbe saint. Nul doute que le jeune organiste du temple neuf n'ait été admis à consulter, dans la bibliothèque de l'église, les oracles de ces livres antiques où l'on apprend à parler le langage des prophètes. J'ai revu, hors des vieilles armoires fermées de grillages, ces in-folios qui méritent tant de respect[1]. Et j'y ai retrouvé les noms des plus illustres et des plus lointains ancêtres de Bach : dans le *Liber selectarum Cantionum quas vulgo Mutetas appellant*, publié en 1520 à Augsburg par Grimm et Wyrsung, paraissent Josquin de Près, Heinrich Isaac, Jean Mouton, Jacobus Obrecht, Pierre de la Rue, Ludwig Senfl. Du plus vieux de tous, Obrecht (1430 à 1507), ingénieux artisan qui fait éclore des fleurs multiples sur la tige grêle des motifs de plain-chant, groupe les voix en harmonies pleines, et, un des premiers, joint de la magnificence à la majesté un peu âpre et comme embarrassée de Johannes Okeghem[2], ce livre contient un splendide motet à cinq voix, *Salve crux arbor vitæ*. A. W. Ambros, dans son histoire de la musique[3], le considère comme « une gigantesque cathédrale gothique formée de sons ». Il y admire, dans la seconde partie, l'alternance des épisodes à deux voix avec les brèves réponses du chœur entier, et il s'émerveille du contraste que produit cette seconde partie, grave et simple, avec la première, somptueuse, et la troisième, pleine de feu. Les motets de Josquin sont assez nombreux dans ce recueil, où Bach chercha peut-être à éprouver combien les paroles de Martin Luther étaient justes, quand il disait du musicien de Louis XII : « Josquin est le maître des notes : elles doivent faire ce qu'il veut, tandis que les autres compositeurs font seulement ce qu'elles

1 Je suis heureux d'exprimer ici toute ma reconnaissance à M. le pasteur Weise qui a facilité mes recherches dans cette bibliothèque où se trouve d'ailleurs, conservée et enrichie par ses soins, une admirable collection des écrits de Luther dans les éditions originales.

2 Voyez l'ét. de M. Brenet (*Soc. de l'Hist. de Paris*, 1893).

3 Vol. III, p. 185, éd. de 1893.

veulent» et: «Ses chants s'élèvent libres comme les chants des pinsons». On rencontre, dans cette anthologie, les motets à six voix *Praeter rerum seriem,* dont un *cantus firmus* remarquable relie et soutient la trame brodée de courts motifs mystérieux, *O Virgo prudentissima,* plein de contrastes, et qui se termine par une généreuse effusion des voix, *Benedicta es cœlorum regina* où la fraîcheur d'une phrase en duo nous charme, après que la noblesse du début nous a éblouis. Parmi les pièces à cinq voix, figurent encore, de Josquin, l'*Inviolata,* d'une écriture sévère un peu compassée, le *Miserere,* dont M. Charles Bordes a ranimé la plainte uniforme et acharnée[1], et le *Stabat,* œuvre de piété attendrie[2]. Un sombre *De profundis* à quatre voix complète la série des œuvres de Josquin. On le voit ainsi, en ce choix de compositions, dans toute sa vigueur et dans toute la diversité de son génie expressif. On peut y constater à quel point, comme le dit fort justement Commer, il sait «donner pleinement la signification du texte»[3], et, ajoute Ambros, arrive à mettre en lumière jusqu'aux particularités indiquées par les paroles[4]. Bach pouvait découvrir en lui les traits dominants de son propre caractère: la liberté et la puissance du style, au service d'une sensibilité profonde.

Cinq motets de Heinrich Isaac[5] sont insérés dans le *Liber selectarum Cantionum.* Deux thèmes liturgiques, *Da pacem* et *Sacerdos et pontifex,* réunis, servent d'assises au grandiose motet à six parties *Optime pastor,* dont la conclusion est rayonnante. La composition basée sur le *Virgo prudentissima* est d'une architecture également forte[6]. Dans ces deux motets, le maître dispose à son gré de masses sonores considérables, ce qui lui permet de frapper de grands coups d'harmonie, après les passages subtilement travaillés. Dans

[1] *Anthologie* (l. I des motets).

[2] Publié dans le supplément musical à la *Geschichte der Musik* d'Ambros, par Otto Kade (vol. V, p. 62).

[3] Préf. au 8e vol. de la *Collectio musicorum Batavorum.*

[4] *Geschichte der Musik,* III, p. 208.

[5] Cf. Ambros, III, p. 389.

[6] Voyez les motets d'Isaac dans le supplément cité plus haut, p. 305, p. 314, etc.

les motets à quatre voix, *Ave sanctissima Maria*, *Prophetarum maxime* et *O Maria, mater Christi*, se manifestent les mêmes qualités de construction et de finesse. Enfin, nous devons signaler, dans le même livre, plusieurs motets de Ludwig Senfl[1], élève d'Isaac. Ayant présidé lui-même à la formation du recueil, Senfl avait dû choisir, parmi ses propres œuvres, celles qui lui semblaient les plus belles.

De Francesco Guerrero, la bibliothèque de l'église d'Arnstadt possède le volume de messes édité par Nicolas du Chemin en 1566[2]. Les messes d'Alard du Gaucquier[3], que Christophe Plantin publia en 1581, s'y trouvent aussi, de même que la messe à six voix *Benedicta es* de Philippe de Monte[4], donnée par le même imprimeur en 1579. On y voit encore les huit messes écrites par Georges de la Hèle[5] d'après des motets de Cyprien de Rore, de Josquin, de Thomas Crecquillon et de Roland de Lassus (1578). Enfin, Roland de Lassus est représenté, dans cette collection de musique du XVIe siècle, par ses *Magnificat quatuor, quinque et sex vocibus, ad imitationem cantilenarum quarundam singulari concentus hilaritate excellentium* (Munich, chez Adam Berg, 1587).

Telles étaient les œuvres que Bach pouvait examiner pendant les loisirs que lui laissait sa charge d'organiste à Arnstadt[6]. Étudia-t-il, d'assez près pour en tirer profit, ces pièces dont on ne peut se rendre compte qu'en transcrivant, juxtaposées, les parties séparées qui les composent? Il ne nous est pas permis de répondre avec assurance. Remarquons cependant que, dans la ville d'Arnstadt, on avait peut-être encore, plus qu'ailleurs, le goût de l'ancienne musique. En 1664, un certain Elias Walther, d'Arnstadt, écrivait une dissertation sur le motet *In me transierunt dolores mortis*[7],

[1] Mort vers 1555.

[2] *Liber primus Missarum.*

[3] *Quatuor Missae V, VI et VIII vocum, auctore Alardo Nucceo.*

[4] Il mourut en 1603 à Prague.

[5] Il était alors maître de chapelle à Tournai.

[6] Spitta, *J. S. Bach*, I.

[7] On la trouve à la bibliothèque royale de Dresde; une copie moderne en est conservée à la bibliothèque royale de Berlin.

de Roland de Lassus, motet cité d'ailleurs par Keppler[1] et par Mersenne[2]. Nous savons aussi que, dans cette ville, on avait la coutume de chanter à l'église « en style figuré »[3].

Soit comme enfant de chœur à Ohrdruf et à Lüneburg, ou comme maître de chant à Arnstadt, il est évident que Bach pratiqua la musique des maîtres du XVIe siècle. Il ne faut pas négliger de reconnaître qu'il a, en somme, une conception de la polyphonie toute semblable à la leur. « Jamais, écrit Forkel, on ne pourra rencontrer dans ses ouvrages ou dans ceux de quelqu'un de ses élèves une confusion dans le mélange des parties, faisant qu'une note appartenant au ténor se trouve jetée dans la partie de contralto, et vice versa ; on n'y remarquera jamais l'apparition intempestive et soudaine de plusieurs notes, accroissant subitement le nombre des parties, pour s'évanouir tout aussi subitement après, sans se rattacher à l'ensemble de la composition... Il considérait les voix musicales comme étant des personnes formant une société fermée, qui s'entretenaient ensemble. Étaient-elles trois ? Chacune pouvait quelque temps garder le silence, et écouter les autres jusqu'à ce qu'il lui plût à elle-même de parler à propos. Si quelques notes étrangères se mêlaient, sans motif, à la conversation, Bach jugeait que cette intervention produisait grand désordre, et il signifiait à ses élèves qu'elle était inadmissible »[4]. Cette observation de Forkel a d'autant plus de prix que nous le savons également familier avec le style de Bach, dont les deux fils aînés, et surtout Karl Philipp Emanuel, étaient ses amis, et avec les œuvres des maîtres du contrepoint, car il avait longtemps travaillé à mettre en partition des messes et des motets de Josquin, d'Obrecht, d'Okeghem et d'autres « anciens »[5]. Il est bien probable, d'ailleurs, que Bach avait coutume de faire com-

1 *Joannis Keppleri Harmonices mundi libri V*, 1619, p. 75.

2 *Harmonie universelle.*

3 Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 313.

4 *Ueber J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, p. 40. Je résume le passage.

5 Les planches de l'ouvrage préparé disparurent pendant l'invasion française (1806). Le ms. en est conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

prendre à ses élèves quelle aisance et quelle continuité il exigeait d'eux, quand ils écrivaient à plusieurs voix, en assimilant ce dialogue bien réglé des voix avec la conversation pleine de mesure et de suite des « honnêtes gens ». Mais cette comparaison même, qui s'applique si justement au colloque des mélodies qui se répondent, dialoguent en propos communs, se taisent, pour que d'autres parlent à leur tour, ou les accompagnent comme d'un murmure d'assentiment, cette comparaison qui se rapporte si bien à la tournure allégorique de l'esprit de Bach, elle vient des vieux maîtres. Pedro Cerone l'énonce déjà, au livre treizième (ch. 44) de son traité de musique théorique et pratique *El Melopeo* (1613), où il explique, d'après les œuvres des musiciens du XVIe siècle, les principes du contrepoint. Pour lui, les quatre voix se doivent entretenir avec une sorte de courtoisie, parler quand il le faut, et se taire à propos, comme quatre *hombres de buena rajon*[1].

Se représenter ainsi chaque voix comme un personnage, savoir mettre en scène les interlocuteurs, les diriger, les tenir en main, comme une troupe docile qui évolue au moment précis, se masse, se sépare et combat quand il faut, c'est posséder, au degré le plus élevé, ce que Hiller[2] appelle le sens de l'écriture à « plein chœur ». L'étude seule du style vocal du XVIe siècle pouvait aider Bach à développer cette disposition innée. Et cette étude l'occupa dès le début de sa vie musicale. Dans ses premières œuvres, nous en constatons déjà les résultats. Spitta s'étonne que, à une époque où les compositeurs allemands ne se distinguaient point par la facilité coulante de la polyphonie[3], Bach ait été capable, dans le duo de la cantate *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen*[4], de manier avec une telle

[1] P. 739.

[2] Cité dans le *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler* de Gerber (1790), p. 25.

[3] On ne saurait accepter cette critique sous cette forme générale. Ainsi présentée, elle est injuste. Buxtehude, dont Spitta connaissait pourtant bien les œuvres, écrit un contrepoint d'une rare élégance, et d'un tour personnel admirable. Le blâme de Spitta ne s'applique réellement qu'à des auteurs tels que Melchior Keiser ou Meister.

[4] B. G. 15. Voyez à la page 76, et au ch. VIII.

aisance les motifs de la joie et de la plainte, qui s'entrelacent en contrepoint double. N'oublions point que, pour Spitta, cette cantate remonte à 1704. C'est pour être expressif que Bach donne les premiers témoignages de son habileté. D'autre part, Wilhelm Rust, dans la préface au vingt-huitième volume de l'édition complète de Bach, soutient que le jeune musicien doit, à son éducation de choriste, l'habileté avec laquelle il combine les différentes voix, dans les cantates *Aus der Tiefe*[1] et *Gott ist mein König*[2] (1708), datées toutes deux de Mühlhausen, ainsi que dans la cantate *Gottes Zeit*[3], composée probablement dans la même période.

Observons, enfin, que Bach montre son admiration pour les maîtres anciens, en faisant chanter leurs œuvres. Nous avons vu plus haut qu'il acheta, en 1729, le *Florilegium portense* pour les élèves de Saint-Thomas. Mais nous savons encore qu'il écrivit, à la mode antique, un accompagnement de cornets, de trombones et d'orgue pour une messe de Palestrina. Il mettait ainsi ses disciples sur le même chemin qu'il avait suivi. Mieux que dans ses propres œuvres, ils pouvaient, dans cette musique, apprendre à distinguer, maille par maille, l'enchaînement du tissu. Mais ils pouvaient reconnaître aussi, à mesure qu'ils progressaient, que l'étoffe où leur maître brodait à plus grands ramages, et où il jetait des figures plus agitées, avait été tramée sur le même métier.

* * *

Que Bach ait été entraîné à l'étude des compositions anciennes, à cause des hasards mêmes de son apprentissage, l'histoire de sa vie d'écolier nous le démontre suffisamment. Remarquons cependant que si, par une suite de circonstances favorables, il lui fut permis, dans ses jeunes années, de modeler son style sur celui des maîtres du contrepoint, il fut peut-être encouragé, dans ce travail à demi instinctif, par la

[1] B. G. 131.
[2] B. G. 71.
[3] B. G. 106.

lecture d'un de ces ouvrages de théorie dont, nous l'apprenons par Charles Burney, il avait le goût[1]. On rencontre en effet, dans la *Musurgia* d'Athanasius Kircher (1650), livre que possédait la bibliothèque de la *Johanniskirche* de Lüneburg [2], une sorte de plan d'études. Kircher le trace dans un chapitre où il critique les abus des compositeurs modernes. Il juge absurde que les directeurs des maîtrises de Rome, d'autres villes aussi, n'estiment et ne fassent chanter que leur propre musique. Et il ajoute: «Qui réalisera jamais quelque chose d'honorable en poésie, fût-il né poète, s'il n'a point lu et appris à imiter ces excellents coryphées des poètes, Virgile, Ovide, etc.? Quelle variété attendre de nos musiciens si, négligeant l'imitation, ils s'arrêtent à leurs seules découvertes?» A ce conseil tout classique, Kircher joint une liste d'auteurs, qui sont justement les auteurs des recueils de Lüneburg et d'Arnstadt. «Qui atteint aujourd'hui au talent et à l'habileté de Josquin de Près, de Hobrecht, de Cyprien de Rore ? Qui des modernes arrive à tisser les harmonies avec l'ingéniosité d'Orlande, de Moralès, de Palestrina?»

Mais Kircher ne recommande pas seulement d'imiter les anciens, il conseille aussi de s'échauffer l'imagination par la pratique des œuvres des musiciens étrangers. «Si l'on parcourt l'Allemagne, la France et l'Angleterre, et si l'on examine avec soin les œuvres de musique publiées en tout genre, on trouvera que la mélodie en est ordonnée avec un tel soin, un tel travail, une telle recherche des ornements musicaux, et l'on y découvrira une telle variété d'agréments, que l'on devra s'avouer incapable d'écrire de même. Ce zèle pour l'imitation est le même que le zèle des poètes et des orateurs pour la grande lecture. Nul des poètes d'Italie n'espérera jamais parvenir à une insigne habileté dans la poésie en langue vulgaire, s'il n'a auparavant fixé dans son esprit et dans sa mémoire les écrits fameux de Pétrarque, de Dante, du Tasse, de l'Arioste, de Sannazar et d'autres poètes innombrables. Personne ne pourra prétendre à quelque perfection dans la peinture, s'il ne s'est exercé à imiter, de tous

1 Voyez Spitta, *J. S. Bach*, (II, p. 736).
2 Cf. Junghans, étude citée.

ses efforts, les ouvrages laissés par Albrecht Dürer, Raphaël d'Urbin, Michel Buonarotti, Guido Reni, Rubens et les autres princes de l'art. J'affirme que les musiciens retireront profit de semblables études, faute desquelles ils ne produiront rien d'excellent. Ils apprendront des Français le style *hyporchematicum et exoticis triplis tumidum*, des Anglais le style de symphonie, où fleurit une merveilleuse variété d'instruments, des Allemands le style harmonieux à beaucoup de voix, et l'assemblage ingénieux des parties. Ainsi, l'image d'Hélène formée des fragments les mieux proportionnés pris à toutes les autres images, exprimera une harmonie parfaite, composée de tous les chants »[1].

Encore que la dernière phrase évoque l'idée d'un art disparate, plutôt que d'un art complet, il faut admettre cependant que, dans cette page, Kircher rédige un programme d'études fort sensé. Le caractère classique des idées qu'il y expose dut séduire particulièrement le jeune Bach si, comme on peut le supposer, il eut l'occasion de lire la *Musurgia*, quand il était élève de *Prima*, à Lüneburg[2]. Il agit d'ailleurs comme s'il suivait les conseils du savant jésuite. Familiarisé avec le langage des musiciens du XVIe siècle, il manifeste, pendant toute sa vie, une grande curiosité pour les œuvres des diverses écoles. Sa pratique des œuvres étrangères se reconnaît par des témoignages précis : il copie une grande quantité de compositions, ce qui montre son désir de les posséder; il se sert, bien souvent, dans sa musique, de thèmes empruntés aux maîtres des autres pays, et il adopte des tournures qui leur appartiennent.

[1] L. VII, c. 5.

[2] Elève très irrégulier du gymnase d'Eisenach (il manque 96 fois en 1693, 59 en 1694, 103 en 1695, lisons nous dans le compte-rendu d'une histoire du gymnase d'Eisenach, publié dans la *Zeitschrift der I. M. G.*, VII, 12, p. 505), Bach est cependant le premier des *tertianer* du *Lyceum* d'Ohrdruf, en 1697, et le second des *Secundaner*, en 1699 (Voyez, dans le *Jahresbericht* du *Gymnasium* d'Ohrdruf, publ. en 1900, l'article de M. le Dr Thomas). Dans un livre déjà cité, J. Buno, qui professa à Lüneburg, applique, à l'étude de l'histoire, le fameux *quis*, *quid*, *ubi*, etc. des Latins. Plus tard, Heinichen (ouvr. cité) conseillera l'emploi, par le musicien, des *Loca topica* (p. 16). Fidèle à ses souvenirs d'école, renouvelés peut-être par la lecture de Heinichen, Bach avait coutume d'utiliser, pour la composition, les préceptes de la rhétorique (voyez dans le *Crit. Musikus* de Scheibe, 1745, p. 997, le plaidoyer de Birnbaum en faveur de Bach).

Nous apercevrons d'abord, chez Bach, les vestiges de l'art italien. Au commencement du XVIIIe siècle, la musique d'Italie était admirée et imitée dans toute l'Europe, où les chanteurs et les instrumentistes d'« outre-monts » l'avaient propagée et imposée. On avait beau les estimer, en France, de « visage bien baroque », les appeler « de plaisants originaux », leur trouver une allure de « Siamois échappés d'un écran »[1], leur art dominait. Et, si les Allemands bafouent volontiers leurs compatriotes travestis en « virtuoses »[2] dès qu'ils ont respiré l'air toscan, ou flairé les « saucissons de Bologne »[3], du moins admettent-ils encore ce que Heinrich Albert, le neveu de Schütz, disait en nommant l'Italie « la mère de la noble musique ». Dès son séjour à Lüneburg, Bach put connaître des œuvres importantes de l'école italienne du XVIIe siècle. Friedrich Emanuel Praetorius, le *cantor* de la *Michaelisschule*, avait acheté la *Selva morale e spirituale* de Claudio Monteverde (Venise 1641)[4], et, dans la collection de musique manuscrite laissée par lui, figuraient des compositions d'Albrici[5], de Bontempi[6], de Carissimi[7], de Perandi[8], de Pietro Torri[9], etc. La bibliothèque de la *Johanniskirche* renfermait un opéra de Giovanni Andrea Bontempi, *Il Paride* (1662), un recueil de pièces de Frescobaldi (1628)[10], et la *Prattica di Musica* de Ludovico

1 Regnard, *Le Divorce*, acte premier, huitième scène (1688).

2 Voyez le roman de Johann Kuhnau, *Der Musicalische Quack-Salber* (le charlatan musical, 1700) et la pièce de Christian Weise (1684 ?), *Der politische Quacksalber* (scène 2).

3 L'expression est de Friedrich Erhard Niedt, dans la troisième partie de sa *Musicalische Handleitung*, p. 59. Ce dernier volume fut édité, après la mort de l'auteur, par Johann Mattheson.

4 J'écris *Monteverde*, avec Mersenne (1636), Doni, etc.

5 A Dresde, Kuhnau fréquenta ce musicien (Mattheson, *Ehren-Pforte*, p. 154).

6 Bontempi fut maître de chapelle à la cour de Dresde, déjà pendant la vieillesse de Schütz.

7 Sur Carissimi, voyez l'étude de M. Quittard, jointe aux *Concerts spirituels*, éd. par la *Schola*.

8 Depuis 1652 environ au service de l'Electeur de Dresde, il mourut, maître de chapelle de la cour, en 1675.

9 Torri servit l'Electeur de Bavière. Il vécut jusqu'en 1737.

10 1er l. des *Canzoni* publ. par B. Grassi.

Zacconi (1596)[1]. La *Musurgia* (1650) d'Athanasius Kircher, que j'ai déjà citée, s'y trouvait aussi, et cet ouvrage, qui contient des citations musicales, est un des plus précieux pour l'étude de la musique italienne du milieu du siècle.

Dans les dernières années du XVIIe siècle, les Italiens avaient inauguré une forme nouvelle de musique instrumentale : le *Concerto grosso*. Lorsque l'Allemand Georg Muffat étudiait à Rome le style italien de clavecin avec Bernardo Pasquini[2], en 1682, il prenait grand plaisir à entendre les concertos d'Arcangelo Corelli[3], exécutés, sous la direction de l'auteur, par un grand nombre de musiciens. « Comme j'y remarquais une grande variété, je composai quelques-uns de ces concertos, qui furent essayés dans la maison de Corelli », écrit Muffat dans la préface de son recueil de musique instrumentale (1701). Par cette œuvre, il prétend apporter en Allemagne, le premier, des échantillons de cette « harmonie encore inconnue ». [4].

En France, vers 1695, les musiciens prenaient aussi pour modèles les œuvres des maîtres d'Italie. Sébastien de Brossard le déclare : « Tous les compositeurs de Paris, surtout les organistes, avaient en ce temps-là, pour ainsi dire, la fureur de composer des sonates à la manière italienne » [5].

Dans la *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise* (1705), de la Viéville de Fresneuse cite un maître de clavecin français qui s'appliquait à l'étude des sonates italiennes, qu'il s'était « mis en tête de jouer sur son orgue, les samedis à la fin de vêpres » [6]. Johann Mattheson signale, dans un livre publié quelques années plus tard[7], un organiste aveugle d'Amsterdam, qui exécutait sur l'orgue des concertos italiens. Cet artiste, né vers 1670, s'appelait

[1] Sur Zacconi, voyez l'étude de Chrysander dans la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (vol. VII, vol. IX et vol. X).

[2] 1637-1710.

[3] Né en 1653, mort en 1713.

[4] *Ausserlesener mit Ernst und Lust gemengter Instrumentalmusic erste Versamblung*, Passau 1701.

[5] Catalogue manuscrit, conservé à la Bibl. nat. (dép. des imprimés).

[6] 2e partie, p. 98.

[7] *Das beschützte Orchestre* (1717), p. 130.

Johann Jakob de Graue. En 1730, un ami de Johann Walther le vit encore, et son nom paraît dans le *Musicalisches Lexikon* de Walther (1732). Walther lui-même arrangea pour l'orgue un certain nombre de concertos de violon italiens. On trouve, à la bibliothèque royale de Berlin, une collection de treize concertos qu'il transcrivit, d'après Albinoni, Manzia, Gentili, Torelli, Taglietti, Gregori[1], etc. Spitta présume que ce recueil fut fait avant 1715. Les compositeurs allemands sont d'ailleurs représentés dans ce groupe d'œuvres de style italien : un certain Blamr y figure avec un concerto terminé par une pastorale[2]. Le prince Johann Ernst de Saxe-Weimar avait écrit *Six Concerts à un Violon concertant, deux Violons, Taille et Clavecin ou Basse de Viole*, et ces concertos furent publiés à Francfort, en 1718, trois ans après sa mort, par Georg Philipp Telemann[3].

Cet ouvrage nous intéresse directement. Parmi les concertos de violon arrangés pour clavecin, d'après des œuvres étrangères, Bach nous a laissé deux concertos tirés du recueil de Johann Ernst. Ce prince, qui mourut dans sa dix-neuvième année, avait Walther pour maître de composition. Bach était l'ami de Walther : il fut le parrain d'un de ses enfants, Johann Gottfried, le 26 septembre 1712[4]. Enfin, depuis 1708, Bach était organiste de la cour et musicien de la chambre, au service de Wilhelm Ernst, duc de Weimar, dont Johann Ernst, le prince-musicien, était le neveu. Le fait que Bach prit la peine de transcrire des œuvres[5] de ce jeune élève de Walther, nous permet d'estimer, plus exactement que ne l'ont apprécié les biographes de Bach, l'importance des œuvres italiennes pour Bach. Forkel prétend que ce fut dans les concertos italiens de Vivaldi qu'il apprit « à penser en musique..., à connaître

[1] Voyez l'édition des œuvres de Walther, publiée par M. M. Seiffert (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1re série, vol. XXVI et XXVII, p. 285 et pp. suiv.).

[2] Des concertos de Meck et de Telemann se trouvent aussi dans cette collection.

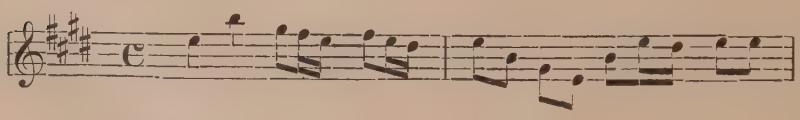
[3] Bibl. grand-ducale de Weimar.

[4] Ph. Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 386.

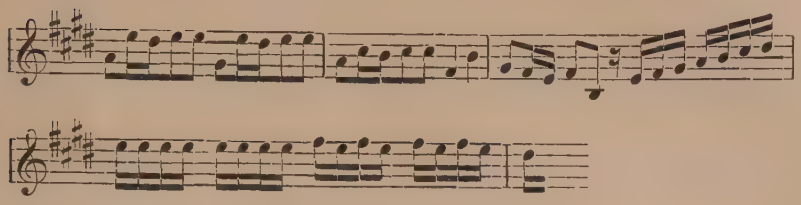
[5] Je renvoie à l'article de M. Schering (*Sammelbände der I. M. G.* V, p. 565 : *Zur Bachforschung* II).

l'enchaînement des idées, leurs relations, la variété dans la modulation et beaucoup d'autres choses »...[1] Philipp Spitta considère encore que Jean-Sébastien réduisit ces œuvres italiennes au clavier, pour en mieux observer l'architecture, en un mot, les analyser à fond. A vrai dire, ce n'était qu'un jeu, et non pas un exercice. Il est évident qu'il ne cherchait point d'exemples dans les essais du disciple de Walther. Ces pièces de musique symphonique, disposées pour un seul instrument qui exprime plusieurs parties, lui semblaient sans doute, comme à Mattheson, des adaptations « curieuses »[2]. Comme le dit fort bien M. Arnold Schering, on peut regarder ces arrangements de Bach, tout simplement pour ce qu'ils sont : « Des réductions au clavier, écrites pour le divertissement des amateurs »[3].

Le maître y prenait, du reste, un certain plaisir. D'abord le plaisir de rendre plus parfaite l'œuvre qu'il transformait : dans un excellent article, M. Schering indique tous les remaniements heureux dûs à Bach. Et cette joie de corriger et d'assouplir, de mieux équilibrer la composition originale, était d'autant plus grande que les thèmes y jaillissaient déjà avec une étonnante spontanéité, et qu'il suffisait de mettre un peu d'adresse dans l'agencement des parties, d'élégance et d'ingéniosité dans l'accompagnement, pour que l'œuvre devînt extrêmement agréable. Dans l'imagination de Johann Ernst revivaient les mélodies magnifiques de ses modèles italiens. Il semble parfois avoir hérité de leur verve. Mattheson le loue dans un traité de théorie musicale publié en 1719[4], et il désigne, comme un des plus beaux, le cinquième concerto du recueil édité par Telemann. Rien que ce thème[5], par lequel s'ouvre la composition, justifie l'éloge de Mattheson :



[1] Ouvrage cité, p. 24.
[2] Ouvrage cité, p. 130.
[3] Article cité, p. 570.
[4] *Exemplarische Organisten-Probe*, p. 203.
[5] Je le cite d'après l'exemplaire que j'ai consulté à Weimar.



Il y a dans tout ce début un éclat, puis une continuité chaleureuse, qui ne sont pas indignes du maître par excellence des concertos italiens, Antonio Vivaldi[1], le « prêtre roux » de Venise.

C'est aux œuvres de celui-ci que Bach s'arrête avec le plus de complaisance. Des seize concertos arrangés pour le clavecin[2], six proviennent de Vivaldi[3]. Des concertos transcrits pour l'orgue[4], le second, en *la* mineur, est tiré de l'*Estro armonico*[5], et le troisième, en *do* majeur, du second livre de l'*opera settima* du « maître de concerts du pieux Hôpital de la Pitié à Venise ». Enfin le concerto pour quatre clavecins[6] se rapporte au concerto pour quatre violons publié dans l'*Estro armonico*[7].

Certes, on peut admettre que Bach fut séduit par la symétrie harmonieuse de ces œuvres bien disposées. Mais il ne faut point exagérer l'influence de ces compositions sur son esprit. Il en tira plus d'agrément que de profit. Quand il les connut, il avait déjà son style, et sa manière de penser et d'exprimer était déterminée. Il est malheureusement assez difficile de savoir quand parurent ces œuvres de Vivaldi : elles furent éditées sans indication de date. Nous apprenons cependant que J. J. Quantz, le célèbre flûtiste, les vit pour la première fois à Pirna en 1714. A cause de

1 Ce compositeur fécond ne mourut que vers 1743.

2 B. G. XLII.

3 Voyez l'excellente étude de M. A. Schering (*Sammelbände der I. M. G.*, IV, p. 234).

4 B. G. XXXVIII.

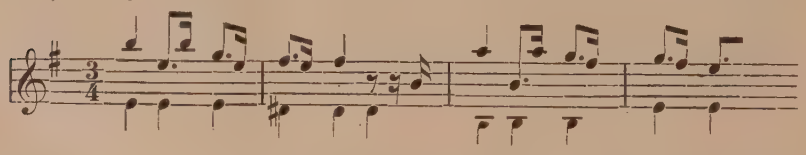
5 Désigné comme op. 3 de l'auteur.

6 B. G. XLIII[1], p. 71.

7 N° 10. Il est donné à la suite de la transcription de Bach (B. G. XLIII[1], p. 101).

la nouveauté de la forme, ces pièces lui firent grande impression, et il s'empressa d'en réunir une assez grande quantité. « Les superbes ritournelles de Vivaldi, dit-il, m'ont servi plus tard d'excellent modèle »[1]. Il est évident que Jean-Sébastien Bach goûta beaucoup l'ordonnance lumineuse des concertos de Vivaldi, et y admira l'ingénieux usage de deux thèmes différents. Mais, avant de pratiquer les concertos italiens, il avait témoigné de son talent d'architecte. Il n'attendait point de révélations de cette musique claire et proportionnée, puisqu'il possédait, inné, le sentiment de la forme et le génie de l'exposition. Observons du reste qu'il ne reproduit pas servilement les pièces de Vivaldi. Même en admettant que les variantes qu'il introduit dans le dessin des motifs ne sont que des variantes ornementales, telles que les virtuoses en imaginaient dans les pièces qu'ils jouaient, on trouve, dans ses transcriptions, d'autres changements encore, qui atteignent l'œuvre plus profondément. Ainsi, dans le deuxième concerto arrangé pour l'orgue, il complète une progression que Vivaldi avait laissée inachevée (1re partie, mesure 44)[2], et laisse de côté, un peu plus loin, un accompagnement de basse qui alourdissait le retour épisodique du motif principal (52e mesure et mesures suivantes)[3]. Dans le *Largo* du deuxième concerto de clavecin, il assouplit la mélodie et il ajoute une seconde partie, élégante et continue.

VIVALDI (*Largo cantabile*)

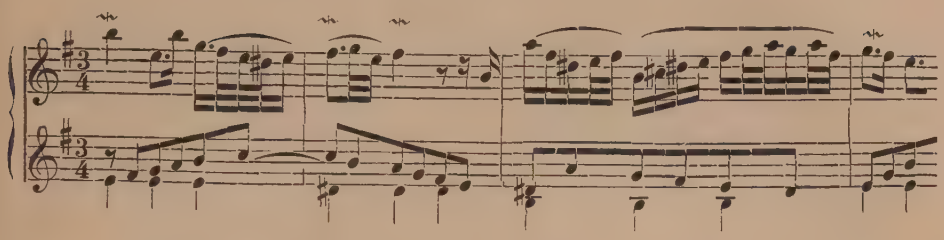


[1] *Kritische Beiträge* de Marpurg (I, p. 205)

[2] B. G. XXXVIII, p. 160, 4e portée.

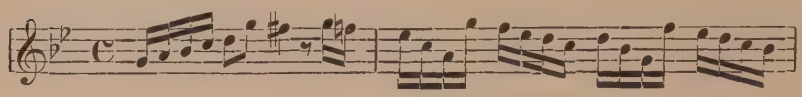
[3] Le premier mouvement du concerto de Vivaldi (n° 6 de l'op. 3), est publié dans le même vol. que la transcription de Bach (B. G. XXXVIII, p. 229).

BACH. *Largo*

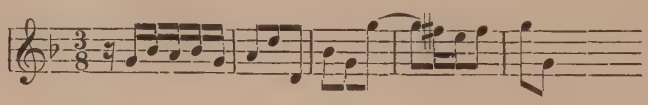


Il remanie ainsi les compositions du Vénitien, sans plus de scrupule que s'il s'agissait des œuvres de Johann Ernst. A vrai dire, ces pièces qui avaient étonné le jeune Quantz ne parurent même pas à Bach d'une architecture si neuve. Il dut y reconnaître, au premier abord, une transposition, dans la musique instrumentale, de la forme vocale de l'*aria*. M. Arnold Schering, dans une très remarquable «Histoire du concerto», note que l'alternance des *soli* et des *tutti*, dans le concerto italien, est réglée comme l'alternance du chant et des ritournelles, dans l'*aria*. Il donne le *schema* d'un air tiré du *Giasone* (1649) de Cavalli, et note que les concertos de Vivaldi sont construits sur le même plan. Or, quand Jean-Sébastien apprit à connaître les concertos d'Italie, il avait déjà l'expérience des pièces disposées suivant l'ordre adopté par les maîtres du concerto italien. Mais il pouvait admirer, dans cette musique sans paroles, un développement plus libre de l'idée purement musicale, une abondance que ne limitait point le texte, ennemi du lyrisme vague. Ce discours avait aussi une logique et satisfaisait l'esprit. Moins riche en nuances que le langage modulé d'après les motifs déterminés du chant, ce langage avait une sorte de vie. Sans évoquer d'images précises, quand on les considérait à part, les thèmes suscitaient cependant, par leurs évolutions, par leur mobilité, par leurs redites et par leurs progressions, en un mot, par leur fécondité, des idées de magnificence et d'infatigable énergie. Dans ces œuvres latines, on retrouvait le bavardage disert, l'habileté à dire des riens, l'inépuisable faconde, la plénitude, la *copia* des orateurs et des rhéteurs antiques. Le moindre sujet était amplifié, transformé, ennobli. Tout rayonnait et tourbillonnait, dans une grande splendeur de sonorité. Nous venons de rappeler combien Quantz avait été frappé

des « superbes ritournelles » de Vivaldi. C'est par leur entrain, par leur emphase glorieuse que les Italiens ont captivé Bach. Si parfois il profite de leurs méthodes, il s'empare, plus souvent encore, de leurs « idées ». Son imagination est tellement accoutumée à ne former que des thèmes précis, dont le dessein expressif est déterminé, qu'il emprunte instinctivement à ces maîtres de l'éloquence purement musicale, lorsqu'il ne veut écrire que pour la musique, se délivrer de ses émotions, et ne vivre que par l'esprit. Aussi prend-il souvent des thèmes chez Vivaldi ou chez ses élèves, surtout pour les pièces où il se montre architecte plus que poète. M. Arnold Schering signale une sonate de Vivaldi dont les premières mesures nous annoncent le début du concerto de Bach pour deux violons[1]. Voici le motif du maître italien[2]:



Dans l'*allegro assai* de son septième concerto de violon, Bach se souvient de la *Giga* du sixième des concertos qu'il a transcrits pour le clavecin, d'après Vivaldi[3]. La courante du premier des douze « solos » de violon (op. 2) publiés à Londres[4], est faite sur un motif qui laisse pressentir le thème de la fugue pour orgue, en *la* mineur[5].



Quand Bach veut imaginer des thèmes simples et aisés, il se rencontre encore avec Vivaldi. Ainsi, la gamme descendante par laquelle commence la dernière partie du premier concerto de clavecin de Bach, est rythmée comme les

[1] B. G. XXI[1], p. 41.

[2] *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, p. 83.

[3] B. G. XLII, p. 99.

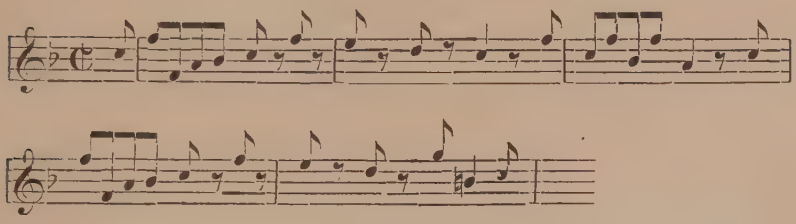
[4] Bibliothèque nationale, V[m 7] 6421. Ces « solos » sont accompagnés au clavecin.

[5] B. G. XV, p. 192.

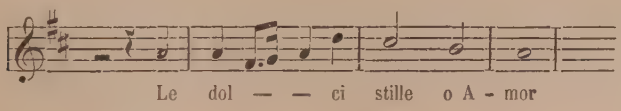
gammes que le prêtre de Venise écrit au début d'une sarabande et d'un prélude, dans cette même « œuvre deuxième » que nous venons de citer. Mais Jean-Sébastien l'expose en mineur, et dans un mouvement rapide [1].

D'autre part, certains airs du maître allemand sont cadencés à la « manière lombarde » [2], dans un style mis en vogue par Vivaldi [3].

On peut remarquer enfin une certaine ressemblance entre le début de l'air de soprano de la cantate *Also hat Gott die Welt geliebt* et ce motif, employé par Vivaldi dans l'*allegro* du quatrième concerto de son œuvre septième [4].



Cette phrase de Vivaldi ressemble d'ailleurs à une phrase d'Antonio Lotti, dans un air de *Giove in Argo* [5], dont voici les premières mesures :



Bach avait peut-être entendu cet opéra. Il fut donné à Dresde, sous la direction de l'auteur, pendant l'automne de 1717, et nous savons que c'est vers ce temps-là que le maître allemand fut appelé à Dresde par le directeur des

1 B. G. XVII, p. 24.

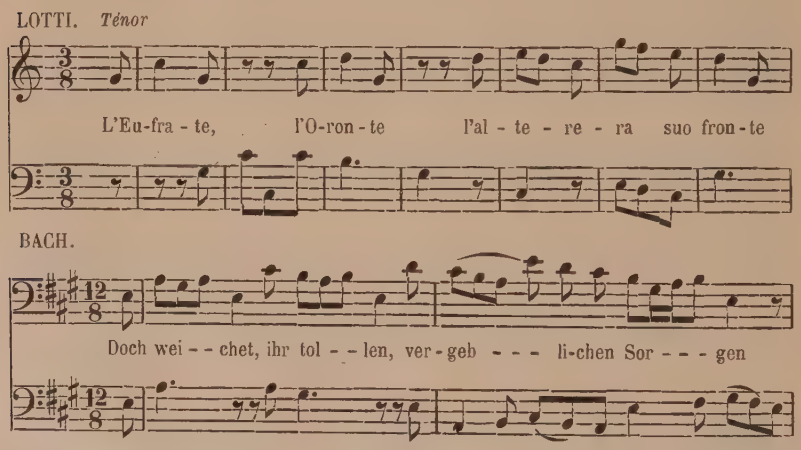
2 Voyez la vie de Quantz (*Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* de Marpurg, 1er vol. Berlin, 1754, p. 223).

3 Voyez le début de la cantate *Freue dich, erlöste Schaar* (B. G. 30).

4 (Libro 2do.). Bibl. nat., Vm7, 1702.

5 Bibliothèque du Conservatoire de Paris (1368).

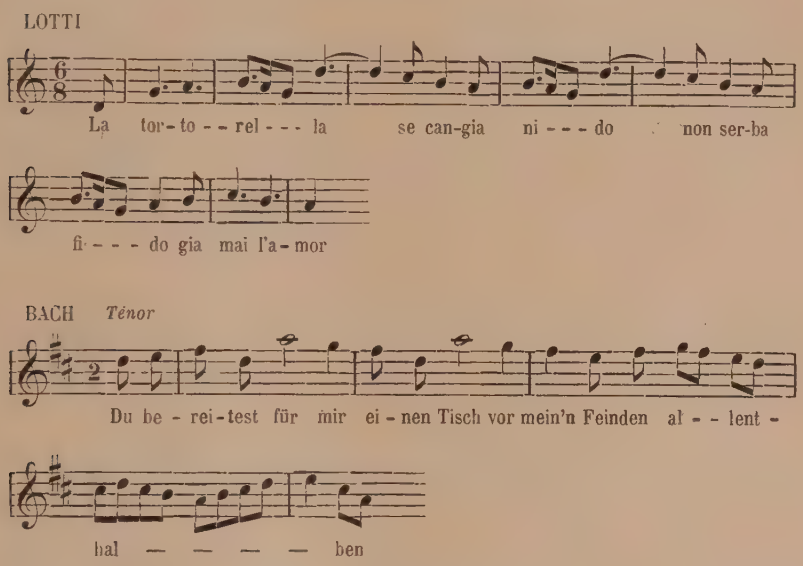
concerts à la cour, Jean-Baptiste Volumier[1], qui voulait le mettre aux prises avec l'organiste français Louis Marchand, alors en faveur près du roi de Pologne[2]. Il est probable que Jean Sébastien profita de son séjour dans la capitale saxonne pour étudier, dans les œuvres de Lotti, ce que Joh. Joachim Quantz appelait « le pur goût italien »[3]. On s'aperçoit de l'intérêt qu'il y prit : plusieurs de ses compositions le trahissent par des réminiscences. Spitta en signale quelques-unes : dans l'air *Sich üben im Lieben* de la cantate profane *Weichet nur, betrübte Schatten*[4] et dans l'air *Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen*, de la cantate *Liebster Gott, wann werd' ich sterben*[5], il reconnaît le début d'un air de ténor de l'opéra *Alessandro Severo*, joué au théâtre de Saint-Jean-Chrysostôme, à Venise, pendant le carnaval de 1717[6]. Le souvenir de Lotti est surtout évident, dans l'air de la cantate *Liebster Gott*. Voici les deux thèmes :



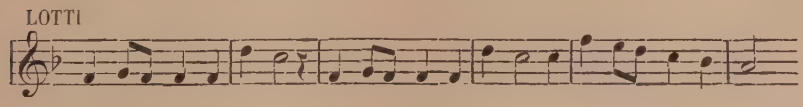
Spitta note encore que le thème du premier air de l'*Ascanio*[7], représenté à Dresde en 1718, a quelque rapport

[1] Volumier avait servi à la cour de Berlin jusqu'en 1709. Il mourut en 1728.
[2] Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 574.
[3] Recueil de Marpurg, déjà cité.
[4] B. G. XI², p. 85.
[5] B. G. 8 (I, p. 231).
[6] Bibl. du Conservatoire de Paris (22370).
[7] Même bibliothèque (22372).

avec le thème de l'air de ténor de *Hercules auf dem Scheidewege*. L'analogie n'est pas aussi complète que dans les exemples qui précèdent[1]. Mais on peut former d'autres parallèles curieux. Ainsi, un air de soprano de *Giove in Argo* (1717), opéra déjà cité, commence à peu de chose près comme le duo de ténor et de soprano de la cantate *Der Herr ist mein getreuer Hirt*[2].



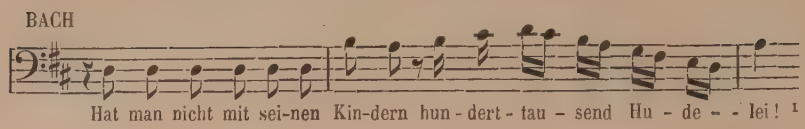
Dans un recueil d'airs de Lotti[3], se trouve, au début de l'air de soprano *Misera navicella*, un motif qui reparaît au début d'un air de la *Caffee-Cantate*.



[1] B. G. XXXIV, p. 147 (voyez aussi l'*Oratorio de Noël*; B. G. V², p. 160). Ph. Spitta rapproche aussi le motif de la basse continue, dans le *Quia fecit* du *Magnificat* de Bach, d'un motif d'accompagnement dans le *Magnificat* de Lotti (*J. S. Bach*, II, p. 469).

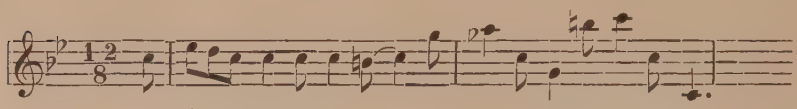
[2] B. G. 112 (XXIV, p. 42). Voyez aussi la ritournelle où le motif, un peu orné, se rapproche plus encore du motif de Lotti.

[3] Bibliothèque du Conservatoire de Paris. 32 *Arias by Sig^r Ant^o Lotti* (24318).

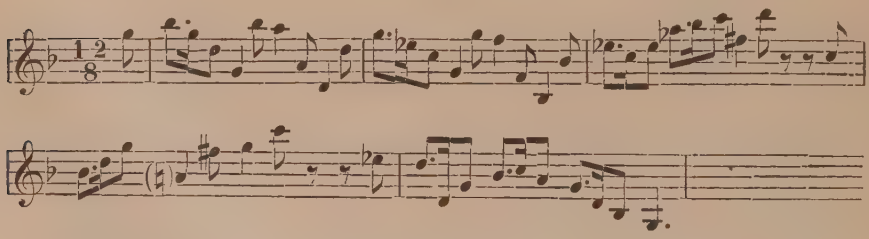

[1]

L'intérêt de Bach pour les compositions de Lotti se manifeste encore par un autre témoignage : la Bibliothèque de Berlin renferme une copie d'une messe en *sol* mineur du maître italien, transcrite par Jean-Sébastien, sans doute vers le milieu du temps qu'il vécut à Leipzig[2].

C'est aussi aux Italiens que Bach emprunta les grandes phrases des pièces rythmées à la manière du *siciliano*. Alessandro Scarlatti[3] pouvait lui en offrir des modèles. Un motif de l'opéra *Laodicea e Berenice* (1701)[4] paraît annoncer le motif du dernier chœur de la *Trauer-Ode* (1727)[5].



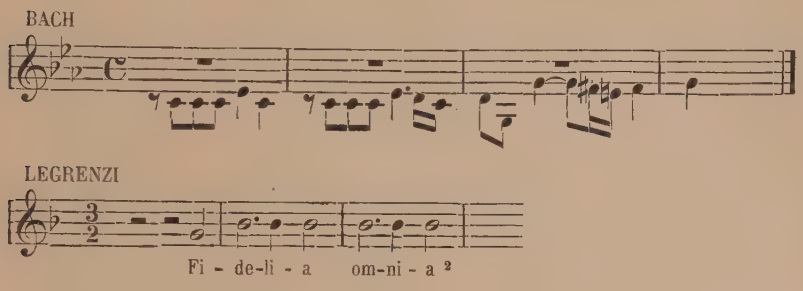
La ritournelle d'un air de l'opéra *Il Telemacco* (1718)[6] nous présente un autre type de *siciliano*, où l'ample période est ornée de cette modulation familière à Bach (mes. 4) :



Parmi les maîtres italiens dont les compositions avaient retenu Bach, nous trouvons encore Giovanni Legrenzi

[1] B. G. XXIX, p. 142.
[2] Spitta, *J. S. Bach* (II, p. 469).
[3] Né vers 1659 à Trapani (Sicile), mort en 1725 à Naples.
[4] Bibliothèque nationale Vm 4 16.
[5] B. G. XIII3, p. 63.
[6] Bibliothèque du Conservatoire, 22411.

(1625?—1690). Une fugue pour orgue conservée dans le manuscrit dit d'Andreas Bach porte cette indication : *Thema Legrenzianum elaboratum cum subjecto pedaliter* [1]. J'ai cherché en vain ce motif dans les œuvres de Legrenzi que j'ai pu parcourir. Mais ce compositeur forme volontiers des thèmes analogues à celui que Bach a traité.



Une fugue d'orgue en *si* mineur[3] est un admirable développement d'une fugue insérée par Arcangelo Corelli (1653—1713) dans la quatrième de ses douze sonates à trois instruments (*opera terza*)[4].

Dans le sujet d'une fugue de Chiava di Lucca[5], on distingue quelques traits du thème de la fugue en *mi bémol* de la troisième partie de la *Clavier-Uebung*[6]. Le recueil où se trouve cette pièce contient une sonate de Pollaroli et quelques compositions d'Aresti de Bologne, musiciens dont les élèves de Bach étudiaient les œuvres[7]. Deux fugues pour clavecin[8] sont écrites sur des thèmes de Tommaso Albinoni.

Enfin, Bach remonte jusqu'aux racines de l'art instru-

[1] B. G. XXXVIII, p. 94.

[2] Bibliothèque de Versailles.

[3] B. G. XXXVIII, p. 121.

[4] Voyez l'édition des œuvres de Corelli par J. Joachim (*Denkmäler der Tonkunst* III, Bergedorf bei Hamburg, 1871, p. 142).

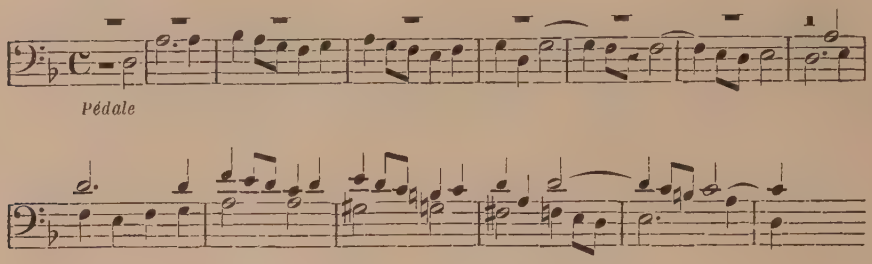
[5] *Sonate da Organo o Cembalo del Sig. Ziani*, etc. Bibl. nat. Vm7 1859.

[6] B. G. III, p. 254.

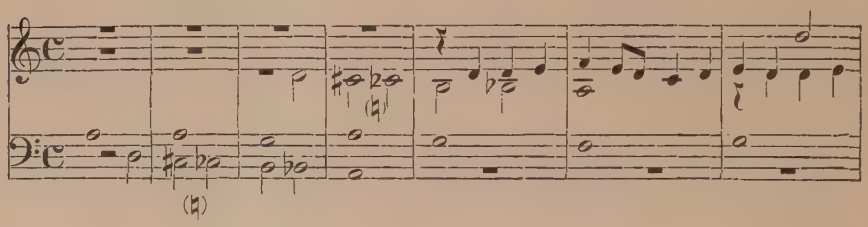
[7] Voyez l'ouvrage de M. Seiffert (*Geschichte der Klaviermusik*, 1899, p. 268 et p. 379).

[8] B. G. XXXVI, p. 173 et p. 221. Voyez Spitta (*J. S. Bach*, I, p. 424 et p. 425).

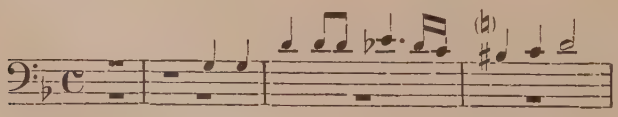
mental des Italiens. En 1714, il acquiert une copie des *Fiori musicali* (1635) de Frescobaldi[1], un des premiers maîtres du style fugué. Des souvenirs de cet ouvrage paraissent dans une pièce d'orgue, dont le titre même est italien (*Canzona*). Voici les premières mesures de la composition de Bach[2].



Le second *Christe* du *Kyrie delli Apostoli*, dans les *Fiori musicali* (p. 38), renferme un fragment du thème, et le contresujet de la *Canzona* de Bach.



Dans la *Messa della Madonna* paraît, sous forme de contresujet au thème d'une pièce intitulée *Canzon dopo la Pistola* (p. 77 des *Fiori musicali*), le motif principal de Bach.



[1] Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 418.
[2] B. G. XXXVIII, p. 126.

Remarquons aussi que, dans cette même œuvre de Frescobaldi, le rythme, vers le milieu, devient trinaire, procédé familier d'ailleurs au maître italien : un changement de mouvement analogue se trouve dans la pièce de Bach.

Il y a peut-être encore une vague réminiscence du *Capriccio sopra ut, re, mi, fa, sol, la*, de Frescobaldi[1], dans une fugue en *ut* majeur[2] où Bach semble vouloir traiter, à son tour, un sujet souvent travaillé par les anciens maîtres, le sujet formé des notes de l'hexachorde[3].

Enfin, nous devons observer que Jean-Sébastien adopte les usages des clavecinistes italiens : les octaves à la basse[4], le croisement des mains[5]. Dans deux préludes[6], M. Max Seiffert reconnaît quelque chose du style de Poglietti[7] : quatre fugues[8] lui rappellent Albinoni, une *Toccata* en *sol*[9] et un prélude en *la* mineur[10], Vivaldi. Le titre seul nous indique sous quelle influence Bach écrit l'*Aria variata alla maniera italiana*[11], et, dans la deuxième partie de la *Clavier-Uebung* (1735), il nous annonce un *Concerto nach italiaenischem Gusto*. M. Arnold Schering[12] a signalé que le thème de la première partie de cette œuvre était déjà dans le *Florilegium primum* de G. Muffat (1695)[13].

[1] *Il primo libro di Capricci* ... (1624). Les pièces de Frescobaldi que j'ai citées ici se trouvent dans un recueil des compositions du maître italien publié par Fr. X. Haberl (*Collectio musices organicae*, Breitkopf et Härtel).

[2] B. G. XXXVI, p. 159.

[3] Froberger a écrit sur ce thème (*Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*, IV).

[4] Première partie de la *Clavier-Uebung*, prélude de la première *partita* (B. G. III).

[5] Air avec 30 variations (4e partie de la *Clavier-Uebung*, B. G. III). — Gigue de la première *partita* (1re partie de la *Clavier-Uebung*).

[6] B. G. XXXV[1], p. 136 et p. 138. Le prélude en *ut* mineur a été écrit avant 1713 (Spitta, *J. S. Bach*, I, p 429).

[7] Les œuvres de clavecin de Poglietti ont été publiées par M. H. Botstiber dans la 13e année des *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* (2e partie, p. 1).

[8] *Geschichte der Klaviermusik*, 1899, p. 380 (B. G. XXXVI, p. 157, p. 161, p. 169, XLII, p. 205).

[9] B. G. XXXVI, p. 63.

[10] B. G. XXXVI, p. 91.

[11] B. G. XXXVI, p. 203.

[12] *Sammelbände der I. M. G.* IV, p. 243.

[13] *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, I[2], p. 76.

*
* *

Bach était encore élève à l'école Saint-Michel de Lüneburg, lorsqu'il apprit à connaître la musique française. Les auteurs de la notice nécrologique publiée dans la *Musikalische Bibliothek* de Mizler[1] écrivent que, pendant son séjour à Lüneburg, Bach «trouva l'occasion de s'affermir dans le goût français alors nouveau dans cette région, en écoutant fréquemment une compagnie musicale alors célèbre que le duc de Celle entretenait, et qui était formée en majeure partie de Français». Jean-Sébastien avait été reçu parmi les choristes de la *Michaelisschule* au mois d'avril de 1700[2]. Il quitta Lüneburg trois ans plus tard. La distance entre cette ville et Celle est assez considérable (80 kilomètres environ). Il faut que Bach ait eu un grand désir d'étudier l'art français, pour entreprendre plusieurs fois la traversée des landes qui avoisinent Lüneburg. Zacharias Conrad von Uffenbach parcourut ce pays pendant l'hiver de 1710. Il parle avec horreur des chemins détestables et des fondrières où il fut traîné dans ce désert au sol inégal, couvert d'une végétation «sauvage». Bach devait aller à pied, ainsi qu'un étudiant pauvre; il échappait du moins à ces cahots dont les voyageurs des carrosses ne pouvaient oublier la rudesse[3]. On peut croire aussi qu'il ne s'aventurait sur ces routes décriées que pendant la belle saison, aux vacances d'été. Il y avait alors quelque charme dans ses étapes: cette solitude se montrait à lui toute parée, et de chacune des collines qu'il gravissait, il apercevait, plus vaste, la nappe onduleuse des bruyères odorantes.

A vrai dire, les concerts qu'il voulait entendre, au prix de ce long pèlerinage, n'étaient point, à Celle, chose aussi neuve qu'on serait tenté de le croire en lisant les quelques lignes de la notice nécrologique dont j'ai cité la traduction.

[1] 1re partie du IVe vol (1754), p. 162.

[2] Voyez le travail, déjà cité, de Junghans.

[3] *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland*, I, p. 460 (1753).

Philipp Spitta signale un document de 1663, dans lequel on mentionne déjà la «musique française»[1]. En 1612, Michael Prætorius dédiait à Friedrich Ulrich, duc de Brandenburg, Lüneburg, etc., un recueil de musique pour plusieurs instruments, où sont réunies «toutes sortes de danses et de chansons françaises..... telles que les maîtres de danse les jouent en France»[2], et qui peuvent fort bien être utilisées comme «musique de table», ajoute l'éditeur. Ces pièces avaient été pour la plupart communiquées à Prætorius par le maître de danse de Friedrich Ulrich, Anthoine Emeraud, et quelques-unes avaient été données déjà par Francisque Caroubel[3].

C'est ainsi par les maîtres à danser que se répandait, en Allemagne, la musique bien rythmée des Français. Dans sa relation d'un voyage fait en 1669 aux cours des Électeurs, Samuel Chappuzeau nomme «Tiolet, François, maître de danse fameux, qui sert depuis dix ans à la cour de Cassel, où il est aimé»[4]. Observons que, précisément à la même époque, se formait, probablement à Cassel même, une collection de musique française, que M. Ecorcheville vient de publier, collection dans laquelle on rencontre des œuvres des plus célèbres compositeurs de danses françaises: Belleville, Bruslard, Constantin, Dumanoir, Mazuel, Pinel[5]. La gloire d'un autre de ces «illustres» s'était aussi propagée en Allemagne. Une pièce conservée à la bibliothèque de Wolfenbüttel est intitulée, d'après le nom de l'auteur, «la Bocane»[6].

A la cour de Celle, cette musique des ménétriers était

1 *J. S. Bach*, I, p. 197.

2 *Terpsichore, Musarum Aoniarum quinta.*

3 Ainsi, la gavotte donnée fol. 21a du *Trésor d'Orphée* d'Antoine Francisque (1600) se retrouve dans le recueil du Praetorius.

4 *L'Allemagne protestante* (Genève, 1771, p. 213). Chappuzeau cite aussi «de Zonay, maître de danse de S. A. E. du Palatinat, des plus renommés de notre temps, et qui, pour l'invention et l'exécution des ballets, s'est fait admirer en France, en Suède et en plusieurs autres provinces de l'Europe». (p. 518).

5 Pour tous ces musiciens, je renvoie à l'excellente étude de M. Ecorcheville.

6 Recueil 296. Le nom véritable de l'auteur devait être Jacques Cordier. Voyez le livre de M. Ecorcheville. (*XX suites d'orchestre du XVIIIe siècle français*, p. 12).

probablement en faveur. Depuis 1665, Éléonore Desmier d'Olbreuze y régnait, sans avoir encore le titre de duchesse, qu'elle n'obtint qu'en 1675, année où son union avec le duc Georg Wilhelm de Braunschweig-Lüneburg fut solennellement déclarée. Elle sortait d'une famille huguenote du Poitou, et avait fait partie de la maison de la princesse de Tarente, qui était de la famille de Hesse. Sa « forte passion pour la danse » était connue. « Elle divertissoit souvent la princesse (de Tarente) et la compagnie, par ses danses poitevines et champêtres, qu'elle avoit apprises de sa tendre jeunesse »[1]. Quand sa fortune grandit, elle dut conserver le même goût pour la musique populaire de son pays. Dans les *Suites* écrites alors par les compositeurs français, elle pouvait retrouver toutes ces cadences qui lui plaisaient, et jusqu'au souvenir de sa province natale, car les « branles du Poitou », bien qu'un peu passés de mode, se jouaient encore[2].

On peut admettre ainsi que la musique de danse faisait toujours le fond des concerts français de Celle, à l'époque où Jean-Sébastien les entendait. Il est vraisemblable aussi que les musiciens de Georg Wilhelm jouaient des ouvertures tirées des opéras de Lulli. Cette partie de leurs programmes n'aurait eu rien de bien nouveau pour Bach, s'il est vrai que Pachelbel, le maître de son frère Johann Christoph, avait « le premier, écrit Mattheson, introduit la forme de l'ouverture dans la musique de clavecin »[3]. Remarquons cependant que Telemann, en 1704, s'enthousiasmait pour les ouvertures françaises de Lulli et de Campra, comme si cette espèce de composition venait seulement de lui être révélée[4].

Mais, quel que fût le répertoire des musiciens français de Celle, je croirais volontiers que Bach s'intéressait moins aux pièces qu'ils exécutaient, qu'à leurs principes d'exécu-

[1] Voyez l'étude de M. Horric de Beaucaire, *Une Mésalliance dans la Maison de Brunswick*, 1884.

[2] On en trouve encore dans *le Ballet des Ages*, de Campra.

[3] *Ehren-Pforte*. Cette affirmation de Mattheson n'est soutenue d'aucune preuve.

[4] *Ehren-Pforte*, p. 360.

tion. Friedrich Wilhelm Marpurg nous apprend que beaucoup des célèbres virtuoses allemands avouaient « qu'ils avaient emprunté aux Français l'élégance de leur style. Avant les musiciens des autres pays, les musiciens français se sont montrés soigneux dans l'indication des *manières*. Chez les Allemands, avec le fameux Georg Muffat, l'habile claveciniste Johann Caspard Ferdinand Fischer semble avoir été le premier qui nous ait fait connaître cette partie de la musique. Dans toutes ses œuvres de clavecin, par exemple dans le recueil intitulé *Musicalisches Blumen-Büschlein* qui parut juste au commencement de ce siècle (1699), les ornements sont marqués à la mode française. A l'explication de ces signes qu'il donne avant les pièces, on voit qu'ils étaient encore fort peu connus »[1]. Il convient aussi de noter que, au début du XVIIe siècle, on admirait beaucoup « l'égalité dans le jeu » des instrumentistes français[2]. Quand les auteurs de la notice nécrologique de Bach nous disent que « le goût français » était, vers 1700, nouveau à Celle, il faut comprendre, non pas que la musique des Français était inconnue dans ce pays, mais plutôt que leurs méthodes n'y étaient appliquées que depuis peu de temps.

Nous ne savons comment Bach fut admis à écouter cette « bande » princière. A en croire Gregorio Leti, on pénétrait facilement à la cour de Georg Wilhelm, si l'on portait « l'habit d'un homme de guerre, d'un chasseur ou d'un musicien »[3]. Bach était bien jeune pour oser se recommander de son talent. De plus, il devait s'intéresser aux répétitions, l'école des chefs d'orchestre, plus qu'aux concerts d'apparat. A Lüneburg même, il trouva peut-être un introducteur. Il y avait des protestants réfugiés à Lüneburg, comme à Celle. Un des « anciens » de la communauté réformée de cette ville était le gendre du bourgmestre de Lüneburg[4].

[1] *Historisch-kritische Beyträge*, I, p. 27 (1754).

[2] *Ibid.*, p. 206. Mattheson loue aussi l'exécution unie et ferme des Français (*Das neu eröffnete Orchestre*, 1713, p. 226). Voyez les remarques de Georg Muffat, qui nous renseigne sur les traditions d'exécution des Français, formés par Lully (*Florilegium primum*, 1695, et *Florilegium secundum*, 1698, publiés dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, I[2] et II[2]).

[3] *Abrégé de l'Histoire de la Maison sérénissime de Brunswick*, 1687, p. 327.

[4] C'était le médecin Scott. Il est probable aussi, que, parmi les condis-

Quelques noms seulement des musiciens français du prince nous sont parvenus. Les registres de la communauté réformée de Celle mentionnent, en 1689, un certain La Selle. En 1704, on y annonce le décès de Philippe Curbasatur. La même année, Henry de Hays y est désigné, dans un acte de baptême[1]. L'organiste de Georg Wilhelm s'appelait Charles Gaudon. En 1707, il devint ancien de la communauté réformée[2]. Il est permis de supposer que ce musicien français, qui appartenait aussi à l'orchestre de la cour, probablement en qualité de claveciniste, fit connaître à Bach les pièces de clavecin de ses compatriotes, et les œuvres de ces « quelques bons organistes français qu'il prit pour modèles », avec les œuvres de Bruhns, de Reinken et de Buxtehude, quand, peu de mois après son départ de Lüneburg, il fut nommé organiste de l' « Eglise neuve » d'Arnstadt[3].

Nous avons un témoignage certain du zèle avec lequel il étudia ces œuvres étrangères. On a conservé une copie, écrite par lui, du *Livre d'Orgue* de Nicolas de Grigny, organiste de Reims (1671?—1709). D'après l'écriture, M. le Dr Erich Prieger, possesseur de ce manuscrit, juge qu'il remonte à 1703 environ. Cette copie semble, d'ailleurs, se rapporter à une édition donnée en 1700, tandis que nous n'avons qu'une édition de 1711, postérieure à la mort de l'auteur[4]. Bach paraît avoir gardé, pendant longtemps, un

ciples de Bach, se trouvaient des fils de réfugiés. Je remarque en passant qu'Armand Lestocq, qui joua un rôle assez important à la cour de Russie, était le fils d'un calviniste français, émigré en Hanovre (Manstein, *Mémoires historiques sur la Russie*, II, 1772, p. 210). Or, un « ancien » de la communauté de Celle, s'appelait Lestocq. Il avait épousé Judith Colin, de Vitry-le-François. En 1686, il eut un fils, Jean-Paul. Serait-ce le frère aîné d'Armand Lestocq ? Il n'est peut-être pas inutile d'ajouter qu'A. Lestocq vint en Russie en 1713, la même année que Georg Erdmann, condisciple de Bach à Lüneburg.

[1] Tels sont les renseignements obtenus après les recherches faites sur ma demande.

[2] Je dois cette indication à M. le pasteur W. Deiss, auquel j'exprime ici toute ma reconnaissance. Gaudon est cité dans les *Geschichtsblätter des deutschen Hugenotten-Verein*, 1893, p. 46. Gaudon mourut en 1736.

[3] Bach put connaître, à Lüneburg et à Celle, des œuvres du XVIe siècle français, importées par les réfugiés. Remarquons ici que la bibl. ministérielle de Celle possède encore deux parties des quatrain de Pibrac mis en musique par P. de L'Estocart (1582).

[4] Cette édition est reproduite par M. A. Guilmant, dans ses *Archives des Maîtres de l'Orgue*, vol. 5.

certain intérêt pour l'œuvre qu'il avait acquise dans sa jeunesse. L'exemple de Nicolas de Grigny est encore invoqué, dans un écrit publié en 1738 par Abraham Birnbaum, mais inspiré par le cantor lui-même. On avait reproché au maître de Leipzig « d'exprimer en toutes notes les moindres ornements, et tout ce que l'on comprend dans l'art de bien jouer ». Son défenseur se réclame de Nicolas de Grigny qui suit la même méthode en son *Livre d'Orgue*. D'autre part, Adlung cite de Grigny plusieurs fois[1].

Ce n'est que peu de temps avant sa mort que Bach abandonna ce recueil à son élève Christian Friedrich Penzel[2]. Enfin, une autre copie de ces pièces était encore, en 1788, entre les mains de J. P. Theodor Nehrlich, qui avait étudié avec Charles-Philippe-Emmanuel Bach[3].

Cette persistance du souvenir de l'organiste de Reims chez Jean-Sébastien et chez ses disciples, nous laisse croire que le maître de Leipzig avait quelque préférence pour de Grigny, et goûtait, dans sa musique, autre chose encore que l'ingéniosité des figures ornementales ou l'adroit mélange des registres de l'orgue. C'est que Nicolas de Grigny se distingue, parmi les organistes français, par des qualités assez rares. Sorti d'une famille de ménétriers à la vie mal ordonnée[4], ce musicien s'est placé très haut cependant, par son art volontaire et réfléchi. Jamais ses pièces n'ont le caractère d'improvisations écrites, comme tant de pièces dont ses contemporains français doivent l'inspiration au seul caprice agile de leurs doigts. Son style nous étonne, tant il est sérieux, continu, et d'une élégance voilée qui lui appartient en propre. Du motif de plain-chant le moins significatif et le moins flexible, il forme une matière ductile qui s'étire en lignes fleuries et expressives. Sans être asservies au décalque des mêmes contours, ses arabesques enjolivent le thème en le prolongeant. Elles sont à la fois diverses de structure, et semblables de ton. Avec quelque fantaisie que

[1] P. 419 et p. 431 de l'*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, 1758.

[2] 1737-1805.

[3] Eitner, *Quellen-Lexikon*, art. de Grigny (IV, 376).

[4] Voyez les études que j'ai publiées, dans les *Archives* de M. Guilmant (5e vol.), et dans la *Tribune de Saint-Gervais* (1905, p. 14).

le compositeur les ait tracés, les motifs s'apparentent, par la discrétion et par la grâce. L'imagination du musicien n'est d'ailleurs pas entravée par les ordonnances de la liturgie. Il développe ses pensées à son gré, sans craindre d'être interrompu par la clochette qui, du chœur, commande aux organistes parisiens[1]. Tandis que Nicolas Gigault, par exemple, s'ingénie à écrire des pièces « que l'on peut finir dans plusieurs endroits », sans les jouer en entier[2], de Grigny ne divise point son ample discours en courtes propositions essoufflées, avec l'unique souci, non de bien dire, mais de se taire à propos. Au lieu d'une prose indigente et saccadée, qui sans cesse revient au point de départ, il nous parle un langage abondant et vivant. Sa verve ne semble point, après chaque proposition, épuisée. Il ne s'endort point dans la monotonie des cadences trop rapprochées. Et, comme il ose toucher aux thèmes liturgiques[3], leur restituer un rythme que les chantres ne connaissent plus, il préserve ses versets d'hymnes ou de messes, de la sécheresse qui enlaidit tant de versets du même temps, semblables aux devoirs de contrepoint d'écoliers maladroits. Cette liberté dans la variation et dans le déploiement, pouvait séduire Bach, justement à cette époque de sa vie où il se plaisait, pour la grande confusion des fidèles d'Arnstadt, à mêler aux chorals qu'il accompagnait « d'étranges variations »[4], et se permettait de jouer « trop longuement »[5]. Enfin, le tour généralement dévot des compositions de l'organiste rémois les rendait encore plus acceptables à l'organiste allemand que certaines œuvres, où les Français mettaient une pompe théâtrale, ou bien sacrifiaient au goût de la populace. On ne trouve point, en effet, chez Nicolas de Grigny, de pièce comme le *Vive le Roy des Parisiens* d'André Raison, organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève, et l'on y chercherait en vain de ces couplets de Noël, à

[1] *Caeremoniale parisiense*, 1662, p. 534.

[2] *Livre de Musique pour l'Orgue*, 1685 (*Archives* de M. Guilmant).

[3] Le cérémonial de Paris interdisait de changer quoi que ce soit au chant diocésain, dans les versets d'orgue (Ouvrage cité, p. 538, § 21).

[4] Voyez Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 313.

[5] *Ibid*, p. 314.

l'allure triviale, aux réminiscences basses, qui scandalisaient, à bon droit, le voyageur allemand Nemeitz[1]. Ajoutons que ce musicien témoigne, par le choix de ses thèmes, qu'il n'est pas resté ignorant de la musique étrangère. Alors que les Français vont répétant, avec Lecerf de la Viéville, que « la musique des Allemands est dure et pesante comme leur génie »[2], de Grigny témoigne qu'il a parcouru les œuvres de ce Johann Jakob Froberger que Loret appelait si dédaigneusement « un certain piffre d'allemand » (1652)[3], mais auquel François Roberday, le valet de chambre de la reine, et l'ami de Couperin, empruntait, pour ses *Fugues et Caprices* (1660), des motifs et une pièce entière[4]. Il est facile en effet de reconnaître, dans un « dialogue... pour la communion »[5], les souvenirs du thème d'un *Capriccio* de Froberger[6]. De plus, dans le « point d'orgue sur les grands jeux », la dernière pièce de son livre, il emploie la suite chromatique descendante, familière aux maîtres d'Allemagne et d'Italie[7], et il la traite sous une forme dont l'origine n'est point française. La curiosité d'esprit de Roberday revit ainsi en de Grigny. Mais, chez l'organiste de Reims, cette qualité seconde un musicien moins abstrait, au talent plus divers, et dans l'œuvre duquel on devine l'inspiration d'une âme tendre et recueillie.

Au sujet des ornements formulés explicitement, Birnbaum s'appuie aussi sur l'exemple donné par Du Mage. Cet organiste de Saint-Quentin a laissé un Livre d'orgue

[1] *Séjour de Paris ... par le Sr J. C. Nemeitz* (Leide 1727) « La musique qui se fait aux églises n'est pas trop dévote (à la messe de minuit), puisque les orgues jouent des menuets et toutes sortes d'airs mondains. C'est alors qu'il se passe beaucoup d'impudicités, de sottises et d'impiétés » (p. 232). Dans l'*Agenda du voyageur* de 1727 (S. de Valhebert), on trouve une défense assez peu judicieuse de l'usage attaqué par Nemeitz. (p. 16).

[2] *Comparaison...* 2e part. p. 178.

[3] *La Muze historique* (éd. Ravenel et de la Pelouze, I, p. 291, 1857).

[4] *Archives des Maîtres de l'Orgue*, 3e vol (1901).

[5] *Archives des Maîtres de l'Orgue*, 5e vol., p. 49.

[6] *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich.*

[7] *Archives des Maîtres de l'Orgue*, 5e vol., p. 95. Quelques auteurs français emploient aussi cette suite; ainsi, Clérambault dans ses pièces d'orgue (*Arch. des Maîtres de l'Orgue*, 3e vol. p. 107), en 1710, Elisabeth Jacquet de la Guerre, dans ses *Pièces de Clavecin* (1707), F. Couperin, dans sa *Muse plantive*.

daté de 1708[1]. Il était élève de Louis Marchand. Guilain, qui avait étudié avec le même maître[2], Clérambault, qu'André Raison avait formé, Corrette[3], Dandrieu[4] et Nicolas de Grigny se révélèrent à la même époque. Ils furent les héritiers de Nicolas Le Bègue[5], de Guillaume Gabriel Nivers[6], de d'Anglebert[7]. Les œuvres de presque tous ces compositeurs se trouvent dans les recueils manuscrits des disciples de Bach[8]. Les principaux de ces organistes avaient acquis une certaine gloire : Forkel les considère comme d'habiles maîtres de fugue et d'harmonie[9]. Certes, on rencontre chez eux quelquefois de surprenantes successions d'accords qui, ainsi qu'on disait au XVIIe siècle, «flattent les sens». Mais il est impossible de considérer leurs œuvres comme des modèles de style polyphonique, et d'admirer, dans leurs pièces fuguées, autre chose qu'une certaine liberté ingénue, où paraît plus de gaucherie que d'audace. Bach recherche seulement, dans leurs œuvres, cette qualité de la mélodie, qui leur est particulière; aussi ne s'intéresse-t-il guère qu'aux thèmes et aux ornements. Il a distingué, dès le premier abord, par quoi les Français excellaient. L'«uniformité» de leur musique, leurs «idées réchauffées et usées» devaient lui paraître misérables, comme à J. J. Quanz[10]; il jugeait sans doute, comme Forkel, que les pensées de Couperin étaient, bien souvent, «pauvres et sans force»[11], mais il ne pouvait manquer d'apercevoir ce qui rachetait cette monotonie et cet enfantillage : l'élégance et la mélancolie voluptueuse de certains motifs, la

[1] *Archives des Maîtres de l'Orgue*, 3e vol.

[2] Même collection, 7e vol.

[3] G. Corrette donna des *Pièces d'orgue* en 1703.

[4] *Archives des Maîtres de l'Orgue*, 7e vol.

[5] M. Guilmant prépare une réédition des œuvres de cet organiste de Louis XIV.

[6] 1er *Livre d'orgue* en 1665.

[7] Les fugues de cet organiste (1689) sont dans l'*Ecole classique de l'Orgue* de M. Guilmant (n° 25.).

[8] Voyez l'ouvrage, déjà cité, de M. Seiffert.

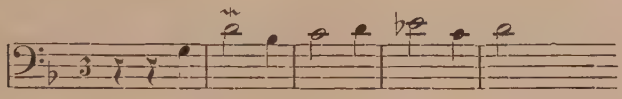
[9] *Ueber J. S. Bachs Leben*, etc., p. 24.

[10] *Historisch-kritische Beyträge* de Marpurg, I, p. 237.

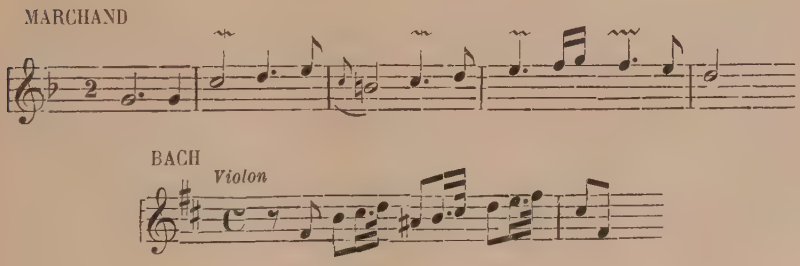
[11] Ouvrage cité, p. 7.

précision et la noblesse dans le rythme, enfin une sobriété[1] qui n'est pas toujours forcée, mais témoigne parfois d'une louable discrétion.

Aussi, le voyons-nous employer des motifs empruntés aux musiciens français. Ceci nous prouve que, les ayant lus, il avait aimé quelque chose de sa lecture. C'est au moins une marque d'intérêt et presque un hommage que d'adopter, même en le corrigeant, le thème inventé par un autre compositeur. Bach transforme d'ailleurs volontiers les sujets qu'il accepte. Surtout il les agrandit. Les rameaux fluets qu'il a cueillis, peut-être d'une main distraite, deviennent, transplantés dans sa terre, des arbres merveilleux. Dans l'admirable période sur laquelle il fonde sa passacaille pour deux claviers et pédale, s'épanouit un modeste refrain d'André Raison[2].



Un motif de fugue de Louis Marchand (1700?)[3] ne révèle tout le charme de langueur qu'il contient, que dans un des concertos de Brandebourg[4].



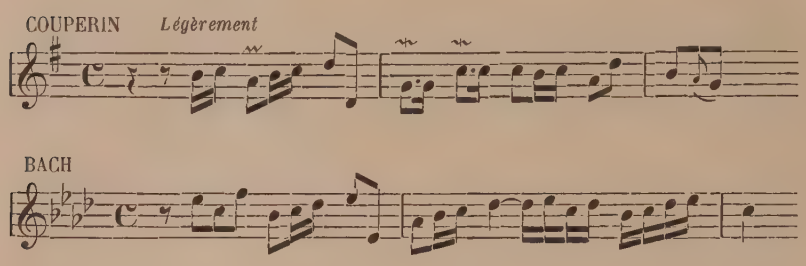
1 Nemeitz juge que, inférieurs aux Allemands comme organistes, les Français accompagnent du moins « d'une façon charmante. Ils ont la main prompte, et ne touchent rien de superflu » (ouvr. cité, p. 71).

2 *Archives des Maître de l'Orgue*, 2e vol., p. 37. Comparez aussi les motifs de la *Toccata* en *ré* mineur avec les motifs du duo de la page 33.

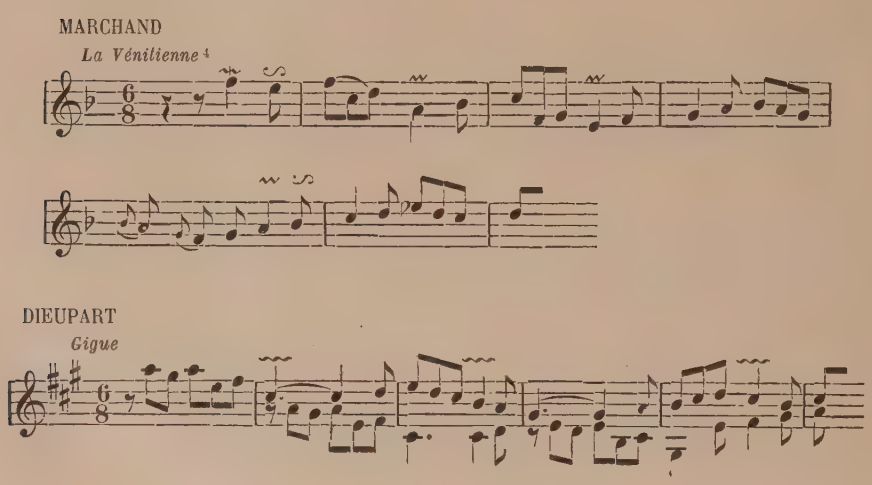
3 Même collection, 5e vol. p. 248.

4 B. G. XIX, p. 149.

Le thème de l'*Allemande*, dans le premier des *Concerts Royaux*[1] de Couperin (1722) semble une ébauche heurtée du thème lumineux et caressant de la fugue en *la bémol*, dans la seconde partie du *Clavecin bien tempéré*[2].



Nous retrouvons, dans le prélude de la première *Suite Anglaise*, une variation de l'hexachorde descendant, chère aux clavecinistes français[3].



[1] Ces concerts avaient été joués devant Louis XIV.

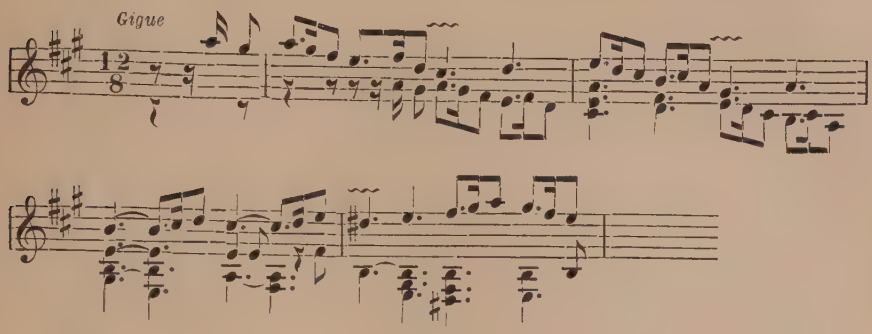
[2] B. G. XIV, p. 164.

[3] De Chambonnières l'emploie déjà dans *La Madelonnette* (1670).

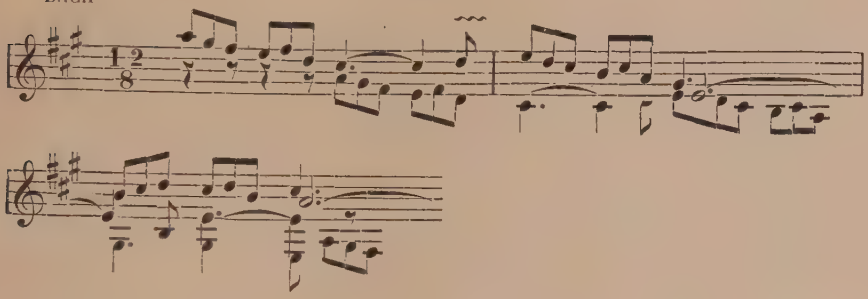
[4] *Pièces choisies pour le Clavecin* (sans indication des auteurs), 1707, p. 10 (Bibl. nat. Vm7 1861).

LE ROUX

Gigue



BACH



Bach donne ainsi une version définitive de ce motif coulant et facile où paraissent les caractères dominants de la musique française, claire, fluide et toute unie. Il le présente d'ailleurs avec l'ampleur qui lui convient, estimant que la cadence de la gigue l'exprime avec trop d'agitation. De ce lieu commun de la musique, il forme une œuvre qui résume, corrige et achève toutes les œuvres déjà faites sur le même sujet, et rend inutiles tous les essais futurs[1]. Observons, du reste, que Bach n'ignorait pas les pièces dont je cite les premières mesures. Dans le recueil manuscrit de Krebs, élève de Bach, se rencontre une *suite* en *ré mineur* de Gaspard le Roux[2]. La *suite* en *la majeur* de Charles Dieupart figure dans le même livre. Jean-Sébastien l'avait aussi copiée[3] : une reproduction de cette copie

[1] Il en est ainsi, chaque fois qu'il traite un thème emprunté.

[2] *Pièces de clavessin, composées par Gaspard Le Roux*, 1705.

[3] Ainsi qu'une suite en *fa* mineur. Je connais les pièces de Dieupart d'après l'exemplaire de la bibl. de Wolfenbüttel (s. d.).

se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Berlin, sous le nom de Nicolas de Grigny, attribution inexacte acceptée par Philipp Spitta[1]. Enfin, Bach connaissait les œuvres de Louis Marchand. Quand il vint en 1717 à Dresde, pour se mesurer avec l'organiste français, il était riche de tout le bien de son rival. En 1714, son élève Ludwig Krebs possédait, transcrite dans son livre de musique, une suite de Marchand[2] : le livre dit d'Andreas Bach, rédigé sans doute par J. Bernhard Bach entre 1715 et 1717[3], contient aussi un emprunt fait au célèbre claveciniste. Non seulement les œuvres, mais le style même de Marchand devaient être familiers à Bach. De nombreux virtuoses allemands s'étaient formés à Paris et avaient répandu la méthode française dans leur pays. Depuis le temps où Johann Jakob Froberger avait adopté, pour le clavecin, la « manière » des luthistes Gallot et Gautier[4], les Allemands n'avaient pas cessé d'étudier l'art des musiciens de Louis XIV. Johann Fischer avait été, à Paris, copiste de musique aux ordres de Lully[5]. Georg Muffat, né en Alsace, travailla pendant six ans avec le même maître[6]. Jean Sigismond Cousser avait profité, pendant un temps égal, de cet enseignement fameux ; en 1682, il pouvait écrire, dans la dédicace de son premier ouvrage, qu'il destine au duc de Wurtemberg : « Je me suis réglé à suivre sa méthode (de Lully), et à entrer dans ses manières délicates, autant qu'il m'a été possible »[7]. Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714) s'était soumis à la même discipline[5]. En 1693, il publiait six ouvertures « à la manière française ». En 1705, il termine, par une marche qui s'apparente aux marches des opéras français, la musique pour l'*Actus homagialis* adressé, par la ville de Mühlhausen en Thuringe, à l'empereur Joseph[8]. Le

[1] J'en possède une transcription.

[2] Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 576.

[3] Buchmayer, *Kommentar* des pièces jouées par lui à Leipzig, le 27 févr. 1904.

[4] Mattheson, *Ehren-Pforte.*

[5] *Ibid.*, p. 61.

[6] Voyez les œuvres de cet auteur, citées plus haut.

[7] *Composition de musique suivant la méthode françoise.*

[8] Je possède la copie de cette œuvre, transcrite d'après un ms. conservé à la *Hochschule für Musik* de Berlin.

souvenir de cette composition brillante ne s'était pas encore effacé quand Bach, organiste de la *Blasiuskirche*, vint habiter la vieille cité impériale, à l'été de 1707. Sans doute avait-il, plus tôt encore, entendu quelque œuvre où le maître de chapelle de Rudolstadt témoignait de son apprentissage français.

Quant aux instrumentistes qui avaient fréquenté les «habiles» de Paris, nous en apercevons plusieurs dans le voisinage de Bach. Ernst Christian Hesse, né à Grossen-Gottern, non loin de Mühlhausen, en 1676, avait entrepris ses études musicales à Langensalza, les avait poursuivies à Eisenach, quand Jean-Sébastien y vivait probablement encore, et, en 1698, s'était rendu à Paris où il parvint à être en même temps l'élève de deux musiciens ennemis, Antoine Forqueray et Marin Marais, dont l'un, dit on, «jouoit comme un diable, et l'autre comme un ange»[1]. Il travailla pendant trois ans la viole de gambe, sous leur direction[2]. Pendant son premier séjour à Weimar (1703), où il servait comme violoniste dans l'orchestre de Johann Ernst, frère du prince régnant, Bach avait pour collègue, dans la chapelle du souverain, Johann Paul von Westhof († 1705). Fils d'un officier de Gustave-Adolphe, il avait été précepteur *in linguis exoticis* des fils de Johann Georg III de Saxe, musicien de la chambre à Dresde, puis il avait guerroyé en Hongrie contre les Turcs. En 1682, au cours d'un voyage en Italie, en France, en Angleterre et en Hollande, il passa par Versailles, venant de Londres, et il eut «l'honneur de jouer du violon devant le Roy, et devant toute la Cour»[3].

Dans les années suivantes, Bach trouva sans doute l'occasion de connaître Pantaleon Hebenstreit qui s'était fait entendre en 1705 devant Louis XIV, et qui, depuis son retour de France (1706), était maître de ballet et directeur de la

[1] Hubert le Blanc, *Défense de la Basse de Viole*, p. 59.

[2] *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 1790.

[3] Voyez le *Mercure galant* de décembre 1682 (p. 386) et le *Mercure galant* de *janvier* 1683. Pour Westhof, je renvoie aux sources données par Eitner (*Quellen-Lexikon*) et à l'étude de M. P. von Bojanowski, *Das Weimar J. S. Bachs* 1903, p. 14).

chapelle à la cour d'Eisenach. «Il y avait rapidement établi une musique extrêmement belle, dans laquelle il avait introduit l'exécution soignée et égale qui est surtout propre à la musique française, et qu'il avait fraîche encore dans son souvenir, puisqu'il venait de France[1]». En 1708, Hebenstreit partit pour Dresde, où l'Électeur le prit à son service. Le 26 novembre 1715, un flûtiste marseillais fut admis aussi dans l'excellent orchestre de la cour de Saxe[2]. Il se nommait Pierre-Gabriel Buffardin. Jean-Sébastien devait se rapprocher de Buffardin, d'autant plus volontiers que cet instrumentiste avait donné des leçons à Johann Jakob Bach, ce *fratello dilettissimo* dont le départ avait été pleuré dans le caprice expressif que j'ai cité plus haut. Johann Jakob avait subi la fortune de Charles XII: après Pultawa, il s'était réfugié à Bender avec le roi. En 1713, on lui permit de se retirer à Stockholm, comme musicien de la cour. Il s'arrêta d'abord à Constantinople, où l'ambassadeur de France avait Buffardin à son service. Il est d'ailleurs certain que Jean-Sébastien fut en relation avec Buffardin qui lui parla du séjour de Johann Jakob à Constantinople[3].

Ainsi renseigné par l'exemple et par les propos de tant d'artistes, Bach avait acquis jusqu'aux finesses de la technique française. Les ouvrages de François Couperin, qu'il appréciait et recommandait à ses élèves, lui avaient également servi. Ernst Ludwig Gerber nous affirme que Bach employait dans son jeu la plupart des «manières» dont Couperin indique la signification[4]. A la copie des deux *Suites* de Dieupart, il joint la table des ornements, et il se souvient des deux clavecinistes, quand il écrit pour son fils Wilhelm Friedemann une explication des agréments[5]. Il possédait ainsi toutes les ressources de l'art de Marchand. En se retirant devant lui, celui-ci fit au moins preuve de jugement: il avait compris que sa cause était perdue. On peut se demander, cependant,

[1] Vie de J. C. Hertel (*Beyträge* de Marpurg, III, 1757, p. 51).
[2] Voyez l'ouvrage déjà cité de Fürstenau.
[3] Spitta, *J. S. Bach*, I, 763.
[4] Voyez l'art. Couperin dans le *Lexikon* de Gerber, cité plus haut.
[5] B. G. XLV[1], p. 213.

si cette victoire de l'artiste allemand fut exactement interprétée. Bach lui-même perdrait à ce que l'on rabaissât trop l'organiste de Versailles. Il ne lui refusait pas son admiration et louait fort son habileté[1]. Ce qui manque le plus dans les récits que l'on a laissés de cette mésaventure de Marchand, c'est un jugement des faits, plutôt que des individus. On ne s'est pas aperçu que la musique allemande venait de triompher, car l'on n'avait considéré que le mérite des virtuoses, sans penser à opposer les arts, cependant si différents, qu'ils représentaient. L'organiste de la cour de Weimar s'était montré plus habile que l'organiste de la cour de France. Les Allemands s'en réjouissaient, mais ils croyaient comparer des musiciens de même espèce. L'un des deux l'avait emporté par son abondance fleurie, mais c'étaient les qualités de son adversaire qu'il avait paru posséder à un degré plus éminent et qu'on avait louées. Avait-on découvert, chez Marchand, ce souffle presque insaisissable de volupté, qui flottait parfois dans sa musique si délicatement sensuelle, et d'une sensualité si française? Les auditeurs avaient-ils reconnu, d'autre part, que l'élégance «galante» de Bach, même au salon, n'était pas seulement un joli mensonge du style, pour dire gracieusement des riens? Bien longtemps après l'événement, Forkel assure que Marchand aurait eu le vertige s'il lui avait été donné de concevoir les pensées de Bach.

Mais, quand il daignait y condescendre, Bach savait trop bien séduire son public pour s'embarrasser, en de telles circonstances, de toute sa richesse. Il lui fallut mettre sa science à ne point paraître savant, et toute son imagination à trouver des pensées communes. La seule prérogative qui lui restât, en présence de ces amateurs de l'art aisé et des «jolies chansonnettes»[2], c'était de pouvoir les éblouir par les merveilles de sa technique, et les étonner par son inépuisable talent d'improvisateur. Par son adresse étourdissante, il avait, un jour, enthousiasmé le prince héritier de Cassel, Friedrich, qui, après un trait de pédale fulgurant et tonitruant, lui avait

[1] Notice nécrologique de Bach (*Mus. Bibl.* de Mizler, IV, p. 165).

[2] *Die schönen Dresdener Liederchen*, disait-il à son fils Friedemann (Forkel, ouvr. cité, p. 48).

donné un anneau orné d'une pierre précieuse[1]. Par sa facilité à «jouer de tête», il devait captiver, en 1725, les Hambourgeois devant lesquels il déploya, pendant plus de deux heures, les variations que sa fantaisie lui dictait sur le choral *An Wasserflüssen Babylon*[2]. C'est la même opulence et la même force, n'en doutons pas, qui lui assurèrent le succès à Dresde, en 1717.

Comment, du reste, aurait-on soupçonné que le triomphe de Bach était le premier triomphe de la musique allemande? Savait-on qu'il y avait une musique allemande? Écoutons ce que dit encore Marpurg, en 1754: «Les Allemands n'ont point de goût qui leur soit propre en musique. Mais notre Händel et Telemann se rapprochent du moins des Français, Hasse et Graun des Italiens»[3]. Joh. Adolf Scheibe écrivait en 1737: «La musique allemande a emprunté à l'étranger la plus grande partie de sa substance»[4]. Si Lorenz Mizler proclame, la même année, la supériorité des Allemands en musique, il insiste sur leur habileté à charmer les diverses nations, ou à monter aussi haut que les meilleurs musiciens des autres pays, à parvenir même à les battre, mais avec leurs propres armes. Il lui suffit de constater que Händel est aimé des Anglais, Hasse préféré des Italiens; que Telemann écrit des ouvertures françaises, telles que ne l'ont jamais été les ouvertures des Français; que Bach et Händel sont d'excellents clavecinistes, Weiss un joueur de luth éminent, etc...[5] De la supériorité de la musique allemande, prise en soi, pas un mot. Nous ne trouvons, en ce passage, qu'une série d'exemples dont la plus grande partie sert seulement à démontrer qu'il y a, en Allemagne, de parfaits musiciens. Mizler ne fait qu'illustrer de quelques noms la protestation de Johann Behr qui, vers la fin du siècle précédent, s'élevait déjà contre l'«opinion inébran-

[1] Ce prince devint roi de Suède en 1720. L'anecdote, concernant Bach, a été rapportée en 1743 par Constantin Bellermann, alors recteur à Minden, dans un *Programm* consacré à la louange de la musique.

[2] Notice nécrologique.

[3] *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 22.

[4] *Critischer Musikus*, 1745, p. 147.

[5] *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, 3e partie, p. 9.

lable que tout le monde soutenait obstinément...., assavoir qu'il n'y avait point de meilleurs instrumentistes qu'en France»[1].

Au surplus, le maître de chapelle de Dresde, qui avait prié Bach de venir se mesurer avec Marchand, Volumier, n'attendait pas de cette lutte un résultat défavorable pour la musique française, mais pour le musicien français. Il eût agi à son désavantage en rabaissant cet art étranger, puisqu'il avait gagné sa réputation en le pratiquant. A la cour même, on ne se doutait point qu'il pût y avoir un art national. Il fallait que le maître allemand par excellence déguisât, sous un vêtement d'emprunt, ses pensées fortes et infinies. Son succès nous prouve qu'il était arrivé à posséder en perfection l'élégance, la coquetterie, le brillant, en un mot toutes les qualités qui séduisaient dans les clavecinistes français. Une imitation grossière n'aurait pas donné le change à ses auditeurs. Il y avait longtemps que les Allemands cherchaient à se modeler sur les sujets du «grand roy». En 1687, Christian Thomasius écrivait: «Habits français, mets français, mobilier français, mœurs françaises, péchés français, maladies françaises, sont généralement en vogue»[2]. La Duparc ne disait-elle pas à l'Électeur de Saxe qu'il lui semblait «tout français»? Il n'y avait peut-être pas d'ironie dans ce compliment, adressé à un prince qui copiait Louis XIV[3]. La noblesse allemande séjournait volontiers à Paris. Dans les lettres de la duchesse d'Orléans, chez laquelle ses compatriotes étaient bien accueillis, on trouve des renseignements précis: «Nous étions vingt et un Allemands dans ma chambre», dit-elle en 1699. Elle en compte vingt-neuf, de grande naissance, en 1716[4]. Ces voyageurs de qualité ne manquaient pas de s'instruire près des musiciens français. Parfois, ils trouvaient d'étranges maîtres. Titon du Tillet nous parle d'un certain Du Buisson qui, vers la fin du XVIIe siècle,

1 *Musikalische Discurse*, 1719, p. 60. L'auteur était mort depuis 1700, tué par un chasseur maladroit.

2 *Von Nachahmung der Franzosen*, éd. 1894, p. 3.

3 *Deutschlands geistige, sittliche und gesellige Zustände im 18. Jahrhundert*, par K. Biedermann, 1858, I, p. 120.

4 Ibid, p. 80.

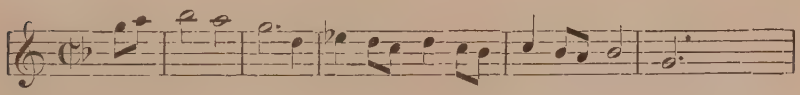
« donnait volontiers des leçons de musique et de table à à MM. les étrangers, et surtout aux Allemands qui venaient passer quelque temps à Paris »[1]. Des artistes de gloire moins vulgaire se signalaient aussi aux Allemands. Les *Nova Literaria Germaniae* de 1708 annoncent les pièces de clavecin d'Elisabeth de la Guerre, en termes fort élogieux[2]. En 1700, le luthiste de Saint-Luc[3] avait joué, « avec une douceur qui faisait presque tomber en extase », au repas de noces du prince héritier de Cassel avec la princesse électorale de Brandebourg. Johann von Besser, qui l'admire, était un juge sûr, ayant pris des leçons du « fameux Gallot », en 1686, à Paris[4]. Parmi les « personnages de haut rang » qui s'étaient réunis chez un ministre de l'Électeur, roi de Pologne, pour assister à la rencontre de Bach et de Marchand, les maîtres de l'opinion étaient, sans nul doute, fort bien informés des caractères de l'art français. Leur approbation suffirait à nous assurer que Bach en savait tous les secrets.

L'influence de la musique française ne se manifestait pas seulement par un goût de l'aimable, et par la grâce polie de l'exécution. Des œuvres d'une solennité bruyante étaient considérées aussi comme des monuments de la magnificence française. Les ouvertures, composées à la manière des ouvertures de Lully, pompeuses, éclatantes, avaient la plus grande vogue. Mattheson écrivait en 1713 : « Encore que les Italiens se donnent la plus grande peine du monde avec leurs symphonies et leurs concertos, qui, certes, sont d'une extrême beauté, une ouverture française est pourtant digne d'être préférée à tous ces ouvrages. Car, outre la composition d'une telle pièce, avec sa *Suite à la Française*, l'exécution que les Français en donnent est si *admirable*, si *unie* et si *ferme*[5] que l'on ne peut rien placer au-dessus »[6]. Bach a composé de telles ouvertures et de telles suites, et ses contemporains en ont loué la vigueur.

[1] *Le Parnasse françois*, p. 392.
[2] P. 141.
[3] Cité par Ambros (*Geschichte der Musik*, IV, p. 342).
[4] *Des Herrn von Besser Schrifften*, 1732, p. LXXI.
[5] En français dans le texte.
[6] *Neu eröffnetes Orchestre*, p. 226.

Christiane Marianne von Ziegler, qui déclare sa prédilection pour la musique développée et puissante, des ouvertures et des « choses fortement bâties », le cite comme pouvant être le compositeur d'une ouverture qu'elle a entendue, et dont elle ne sait point l'auteur[1]. N'oublions point qu'il en écrit volontiers pour le clavecin, nous indiquant ainsi, de même que par ses transcriptions de concertos, qu'il ne dédaigne point ces effets d'ample sonorité, de grandeur un peu massive et presque brutale, que produit, avec les claviers accouplés et les octaves doublées, l'instrument où l'on ne veut guère trouver, de nos jours, que la petite voix chevrotante d'un vieillard en jabot.

Je n'insisterai pas sur les compositions où Jean-Sébastien nous présente une musique française parfaite. Le sujet vaudrait une étude approfondie que je ne puis entreprendre ici. Il convient cependant d'observer que, tout en écrivant ces pièces dans un style déjà fort commun en Allemagne, Bach ne perd pas de vue les originaux. Le soin qu'il a de les suivre, ou de les remanier, se trahit par des analogies de thèmes assez curieuses. On peut supposer qu'en formant le motif de la *Gavotte* de la troisième *Suite Anglaise*[2], il gardait le souvenir de cette *Marche pour les Pastres,* dans l'*Alcide*, publié en 1693 sous le nom de Louis de Lully et de Marais :



Observons, enfin, qu'une formule rythmique significative fréquemment employée par Bach, se trouve très souvent dans les œuvres des Français, et leur agrée à tel point que les exécutants peuvent l'introduire, même dans les passages où elle n'est pas indiquée. C'est la figure pointée dont le maître se sert, quand il veut symboliser l'assurance ou la majesté. « On pourra... pour animer son jeu plus ou moins adjouster des points où l'on voudra », dit Nicolas Gigault dans

1 Cité par Spitta (*Historische und philologische Aufsätze*, etc., 1884).
2 B. G. XIII², p. 38.

la préface de son *Livre de Musique pour l'orgue* (1685)[1]. François Couperin prescrit, avant son *Allemande* intitulée *La Laborieuse* (1713), d'y jouer «les doubles croches un tant soit peu pointées» et, dans l'*Art de toucher le clavecin* (1717) il cite, comme une des imperfections de l'écriture musicale des Français, leur coutume de ne point marquer les passages, tels qu'ils les exécutent: «Nous pointons plusieurs croches de suite par degrés conjoints; et cependant nous les marquons égales, notre usage nous a asservis, et nous continuons» (p. 39).

Bach trouve ainsi, dans les œuvres des Français, non seulement des qualités générales d'élégance et d'*accuratesse*, comme disaient ses compatriotes Mais il y prend aussi des traits qui conviennent pour dépeindre les aspects de l'âme. Cette adaptation expressive des ressources musicales qu'il acquiert se remarque d'ailleurs dans toutes ses imitations. C'est ainsi qu'il s'est approprié les insistances[2] des Italiens et leurs rudesses mélodiques[3], pour en représenter des sentiments d'obstination ou d'amertume. Et la pratique des compositions du XVIe siècle, l'usage des procédés de la polyphonie, lui ont enseigné à manier, avec une liberté parfaite, les thèmes caractérisés qu'il associe et qui, cependant, cheminent, s'opposent et concertent, sans rien perdre de leur individualité, comme des personnages. Il ne s'enrichit ainsi de ce que les autres ont dit avant lui, que pour l'achever, ou pour le douer d'un sens profond: toute son étude ne tend, d'abord, qu'à rendre son langage plus souple et plus intelligible. Par surcroît, il y a gagné de connaître, en chaque détail et pleinement, le mécanisme de son art.

[1] *Archives des Maîtres de l'Orgue*, publ. par M. A. Guilmant.

[2] Voyez à la page 254 de ce travail.

[3] Les Français ne pouvaient tolérer la tierce diminuée chez Buononcini, lisons nous dans un écrit publié à la suite de la *Comparaison* de la Viéville.

CHAPITRE DOUZIÈME

JEAN-SÉBASTIEN BACH, CANTOR ALLEMAND

La religion de Bach. — L'amour. — Le sentiment de la nature. — Le comique. — Bach et le goût de son temps. — Conclusion.

«Si l'on veut comprendre, dans une image d'une éloquence incomparable, la merveilleuse particularité, la force et la signification de l'esprit allemand, il faut considérer, avec une attention pénétrante et judicieuse, l'apparition presque inexplicable du thaumaturge de la musique, Sébastien Bach»[1]. C'est Richard Wagner qui nous montre ainsi, dans le maître de Leipzig, le représentant du génie de sa nation, et j'en dirais volontiers le prophète, en un siècle d'effacement et d'épuisement.

Dans ce dernier chapitre, nous tâcherons de faire voir par quoi, dans sa vie et dans son œuvre, Bach nous révèle qu'il est profondément allemand. La critique même de ses contemporains nous en informera. Ces remarques finales sont nécessaires, pour confirmer ce que nous avons dit jusqu'ici. Après avoir observé tant de fois que son art était un langage, il convient de remonter aux sources de son éloquence, et de reconnaître l'inspiration et le dessein de ses discours. Nous tâcherons d'apercevoir les raisons de sa méthode, en étudiant les caractères de son âme, et c'est justement par cette enquête que nous découvrirons en lui des traits de race. Ils se déclareront à nous, quand nous saurons ce que furent pour lui la religion, l'amour, la nature, et le comique.

[1] *Gesammelte Schriften*, vol. X, Berlin, 1883 (p. 65, *Was ist deutsch*).

* * *

Lorsque Bach fut admis à exercer les fonctions de *cantor* à la *Thomasschule* de Leipzig (1723), il fut interrogé sur les principes de sa foi, et il dut certifier par écrit de son orthodoxie[1]. Toutes ses œuvres, d'autre part, nous informent de sa piété, et cette piété ne paraît pas seulement dans les compositions où il remplit son devoir de musicien d'église: les témoignages extérieurs sont les moins significatifs. Quand il trace, à la première page d'une cantate, les initiales des paroles de consécration, *Soli Deo Gloria*, il ne fait, en somme, que suivre la tradition des maîtres de chœur au service des communautés chrétiennes. S'il inscrit, sur les titres de ses œuvres, les lettres J. J. (*Jesu, juva*), il reste, de même, fidèle aux bienséances de son état. De semblables démonstrations de piété ne lui sont point particulières. Les compositeurs du XVIIe siècle font grand étalage de leurs devises dévotes. Joh. Rudolph Ahle met aussi les mots *Juva, o Domine Jesu, juva*, au début de ses œuvres[2]; Hammerschmidt fait graver l'A et l'Ω sur ses messes[3]; Heinrich Schütz orne sa bibliothèque de musique d'un verset de psaume[4]. Johann Kuhnau, le prédécesseur de Bach à Leipzig, termine ses partitions par le *Soli Deo Gloria*[5]. Les poètes ont aussi de tels usages, pris à l'école: nous voyons, par exemple, Caspar von Lohenstein sceller ses tragédies des premières lettres du «Gloire à Dieu» traduit en grec[6]. Dans une société où la religion fait partie des qualités de «l'honnête homme», à une époque où l'on sculpte encore des versets de l'Écriture sur les poutres des façades, on n'aurait

[1] Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 9.

[2] Voyez les *Denkmäler deutscher Tonkunst, 1to Folge*, vol. V.

[3] *Missae*, Dresde, 1663. D'autre part, Zeutschner inscrit I. N. J. sur le titre de son œuvre de 1661, et N. Niedt orne des mêmes lettres le titre de son recueil de 1698. Cf. les recueils de Frentzel (1655) et de Neander (1680).

[4] *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler* de Gerber (1790) art. Geier.

[5] Bibl. de la ville de Leipzig.

[6] P. ex. à la fin de *Cleopatra*.

pas admis que le *cantor* d'une église ne manifestât point ouvertement sa dévotion. Jean-Sébastien avait pu voir, dans sa jeunesse, avec quelle rigueur on avait frappé le *cantor* Georg Arnold (1653–1698), son maître au lycée d'Ohrdruf, destitué en 1697, à cause de sa négligence, mais surtout, sans doute, parce qu'on le regardait comme un homme «sans Dieu»[1]. Avec son vêtement noir, le *cantor* était à moitié d'église : il eût été scandaleux qu'il ne prît point le ton et les allures des personnages voués au service de Dieu. Je ne considérerai donc point comme très importants les témoignages de cette piété quasi-officielle, à laquelle il était tenu. S'il parle d'établir une musique pour célébrer «la gloire de Dieu»[2], s'il mêle volontiers à ses écrits des phrases pleines de formules ou de réflexions chrétiennes, il nous rappelle ces gens qui, à force d'avoir entendu prêcher, gardent, jusque dans leur conversation, un style de sermon. Ces tournures de langage sont communes. Daniel Speer, dans son *Trèfle à quatre feuilles musical*, définit la musique comme un art libéral qui «appartient à la louange de Dieu»[3]. Lorsque Bach dictait à ses élèves des explications sur la manière de jouer la basse continue, il leur enseignait que toute musique a pour «cause finale» (*Endursache*) la «gloire de Dieu et la récréation de l'esprit», mais cette déclaration n'est pas de lui : nous la trouvons dans la *Musicalische Handleitung* de Friedrich Erhardt Niedt, d'après laquelle sont rédigées les instructions sur la basse continue, attribuées à Bach[4].

La grande quantité d'ouvrages religieux que contient sa bibliothèque nous est un plus sûr indice de son goût pour les choses saintes[5]. En outre, ceux qui ont vécu près de lui nous le dépeignent comme un «homme très pieux»[6]. Ces remarques donnent plus de valeur à ses démonstrations de confiance en Dieu, à ses prières et à ses louanges : elles sont évidemment sincères et viennent du fond du cœur.

[1] Voir l'ét. déjà citée de M. le Dr Thomas, p. 9.

[2] Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 372.

[3] *Grundrichtiger ... Unterricht der musicalischen Kunst*, p. 1.

[4] 1re partie, ch. 2 (1710).

[5] Spitta en indique quelques-uns (*J. S. Bach*, II, p. 747).

[6] Ce sont les paroles de son élève Kittel.

Mais nous ne saurions que bien peu de chose encore du sentiment religieux de Bach, s'il nous suffisait de connaître qu'il pratiqua dignement les vertus dont il porte les livrées. Il nous faut déterminer les qualités de cette dévotion qui n'était point feinte. L'œuvre du musicien nous les indique avec précision.

Bach est le grand prédicateur musical de la doctrine de Luther. Nul compositeur, mieux que lui, ne traduit les enseignements du Réformateur. Nul n'éprouve les drames de la conscience avec le même trouble et nul ne les expose avec la même force. Dans les œuvres du *cantor* de Leipzig revivent tous les personnages de la tragédie intérieure que le fondateur du protestantisme a suscitée chez ses disciples. Le sujet en est unique. Pour le chrétien, il n'y en a point de plus grave, puisque le problème du salut en forme la matière. Bach en a ressenti les angoisses, et il en a suivi les péripéties avec une imagination de visionnaire. Certaines cantates nous livrent le secret de son âme que la crainte du Dieu sévère obsède. Philipp Spitta note que, dans un chœur de la cantate *Gott ist mein König*[1], une de ses premières œuvres (1708), Jean-Sébastien interprète avec une sorte d'exagération la prière contenue dans ses paroles: « Tu ne voudrais pas livrer à l'ennemi l'âme de tes tourterelles »[2]. Cette supplication qui, d'après le sentiment général de la cantate, ne devrait être empreinte que de confiance, se traduit ici par une musique gémissante et sombre. On dirait que déjà le chrétien se sente abandonné à « l'ennemi », et se croie indigne du secours qu'il implore. De même, dans la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, l'expression de la détresse et de l'inquiétude atteint le plus haut degré, quand le soprano chante: « Les soupirs, les larmes... rongent mon cœur oppressé »[3]. Il ne faut pas s'y tromper, ces phrases désespérées ne pleurent que les tristesses de la vie spirituelle. Ce sont les lamentations de l'âme avide et incertaine de la grâce. Que le rayon de Dieu passe en ces

[1] B. G. 71 (XVIII, p. 24).
[2] *J. S. Bach*, I, p. 346.
[3] B. G. 21 (V1, p. 14).

cœurs anxieux, et la musique s'épanouit et s'attendrit. J'ai déjà cité un passage du récitatif en duo de la même cantate, *Ich hatte viel Bekümmerniss*, et j'ai montré comment le maître s'applique à rendre sensibles, successivement, le chaos et l'obscurité où se consume le chrétien privé de la grâce, puis la lumière qui le transfigure, dès que le regard divin le pénètre de nouveau[1]. Dans la même œuvre, la promesse de bénédiction qui accompagne la prière fervente fleurit, merveilleusement, à la suite de ces mots : « Espère en Dieu ». Le soprano prolonge la note sur laquelle est émise la syllabe forte du mot *harre* (espère), le ténor reprend le même ton à l'octave inférieure, et la basse de l'orchestre va le tenir, en pédale, quand les choristes se tairont. Alors, à cette voix profonde et assurée, répond une mélodie flexible du hautbois qui plane, puis s'abaisse doucement, comme si elle annonçait le message de miséricorde, et préludait à l'hymne de reconnaissance[2]. Dans une œuvre plus ancienne, la cantate *Aus der Tiefe*[3], le hautbois module de même, inattendu et apaisant, aussitôt après que les chanteurs ont dit : « Espère dans le Seigneur, car en lui est la grâce ». Telles sont les alternatives du chrétien de bonne volonté : un grand nombre de cantates nous représentent ses alarmes quand il se croit privé de Dieu, et sa reconnaissance quand la grâce descend en lui.

Cependant, quel que soit le charme de ces épisodes, et quelle que soit la joie puissante des dénouements où le musicien chante le « retour à la vie », il faut avouer que les scènes d'angoisse paraissent plus fortement inspirées encore. Les larges épanchements d'enthousiasme qui célèbrent le Dieu consolateur ne nous font pas oublier les pages terribles où surgit l'image du Dieu menaçant. Comme dans l'esprit de Luther, l'idée du juge en qui réside toute la justice et toute la puissance, l'idée de l'être parfait qui demandera compte à l'homme de son imperfection, domine dans l'esprit de Bach. Les mêmes craintes grondent chez le théologien et chez le musicien : l'un comme l'autre, ils

[1] Voyez à la page 295 de ce livre.
[2] B. G. 21 (chœur *Was betrübst du dich*).
[3] B. G. 131 (XXVIII, p. 15).

veulent qu'elles retentissent au dehors, pour la conversion de leurs frères. Ecoutez le docteur de la foi germanique : « Ces mots *justus* et *justitia Dei* étaient un tonnerre dans ma conscience, je frémissais en les entendant, je me disais : Si Dieu est juste, il me punira »[1]. Lisez, après cela, les cantates où le musicien, né au pied de la Wartburg, décrit les transes où le jette l'attente de l'éternité que le jugement de Dieu lui ouvrira. Entendez-le quand il commente le cantique de Johann Rist, et joint l'orage de sa musique au fracas des mots et à la violence des figures : « O éternité, parole de tonnerre, glaive qui traverse l'âme »[2]. Surtout, voyez les tableaux du dernier jour où il laisse retentir, avec une redoutable exactitude, les trompettes au bruit desquelles s'écroulera le monde; étudiez, dans la cantate *Wachet, betet*[3], le récitatif de basse où l'orchestre évoque le tumulte frémissant, les rafales et les effrois de l'heure qui précède le « grand jugement » ; éprouvez, dans le récitatif de la cantate *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott*[4], la rudesse des mêmes clameurs et, après cela, si vous cherchez la cause de cette véhémence descriptive, de ce désordre et de cet ouragan d'impressions, prenez, dans les sermons de Martin Luther, le troisième des quatre sermons sur la deuxième partie du quinzième chapitre de la première épître aux Corinthiens, et comparez, avec les harangues tragiques de Bach, la prose agitée, les apostrophes, les cris de bataille, les hypotyposes, les paroles claires et les grincements, les syllabes crépitantes, les files de sons étranges qui tintent, qui sifflent, qui bourdonnent et qui craquent, aigres, lourds, tonitruants, en dehors de tout vocabulaire, si ce n'est du vocabulaire instinctif; écoutez ces mots faits pour étonner

[1] Voyez le traité *De servo Arbitrio* (éd. 1591, p. 334, p. 346). Cf. le t. I. *omn. op.*, 1564.

[2] Dans la première des cantates composées sur le choral *O Ewigkeit, du Donnerwort* (B. G. 20) Bach mêle au premier chœur des éclats de voix et des rumeurs d'orchestre d'un caractère descriptif évident. Dans la seconde cantate faite sur le même cantique, la basse frissonne, et symbolise à la fois la terreur du chrétien et la tempête lointaine qui cause son épouvante (B. G. 60, 1er duo). Signalons encore un passage de la cantate *Mein liebster Jesu ist verloren*, où les mêmes images du texte sont représentées par le musicien (B. G. 154).

[3] B. G. 70.

[4] B. G. 127.

l'auditoire populaire, et inventés d'ailleurs par un homme du peuple qui sait parler au peuple, et je dirais volontiers jouer pour le peuple, mimer ses idées, agir par des spectacles et convaincre par des gestes. Voyez où il y a plus de raisonnement, et aussi où il y a plus de volonté expressive, et vous finirez peut-être par juger que le véritable orateur, coloré mais ordonné, c'est Jean-Sébastien, et que le musicien, grisé d'onomatopées et de vociférations, c'est Martin Luther. Il y a une sorte de frénésie shakespearienne, un délire des mots, dans ces phrases qui ne parlent qu'aux sens, et où vibre la rumeur d'une grande symphonie guerrière. Mais, chez le prédicateur et chez le *cantor*, l'intention est la même. Tous deux s'efforcent de faire naître l'épouvante, à l'aspect du souverain maître qui siège sur les nuées : la tâche est plus facile pour Bach, puisque ses chanteurs ont tout l'orchestre comme auxiliaire de leur déclamation, quand ils prédisent la vengeance de Dieu, tandis que Luther, pour donner plus de vigueur à son discours, est entraîné au delà de l'éloquence intelligible, et doit emprunter au langage naturel les ressources d'une harmonie imitative plus frappante que celle des paroles. Aussi trouvons-nous dans le sermon, sous une forme primitive, mais fort distincte, une espèce de musique d'un réalisme barbare, où s'entrechoquent le *taratantara* à demi classique des trompettes, les hurlements de bataille, et des exclamations rugissantes, *pumperlepum*, *plitz*, *plitz*, *schmir*, *schmir*, *pumperlepum*, *kirr*, *kirr*, etc [1].

Ces représentations de la victoire du Très-Haut sur le pécheur s'élèvent parfois, dans les cantates, avec plus de recherche. Bach ne se contente pas de surexciter l'imagination en heurtant les sens, mais il s'adresse à l'esprit : au lieu d'agir par impression, il suggère et il explique. Dans le premier chœur de la cantate *Herr, gehe nicht ins Gericht*, éclate son habileté à énoncer les pensées qui semblent d'abord les moins propres à être figurées par de la musique. Il y affirme avec une décision impitoyable que « nul homme

[1] Voyez le livre d'A. Nebe, *Zur Geschichte der Predigt*, 2e vol., p. 79. Wiesbaden, 1879).

vivant ne sera trouvé innocent devant Dieu». Ici, la description ou le drame ne servent à rien, toute allusion particulière aux mots serait burlesque, c'est la substance même de la phrase qu'il faut exprimer, sobrement, sans gesticulation, mais sur un ton d'autorité, comme un héraut qui promulgue une loi, ou comme un philosophe qui déclare les principes de son système. Aussi Bach publie-t-il avec impassibilité et avec rigueur le verset qui condamne tous les hommes. D'une fugue au thème rude, il tire des oracles de malédiction qui accablent. Sa composition se déroule avec une régularité mécanique, elle est d'une rigidité et d'une indifférence surhumaines. Traduisant une vérité de la foi, la musique reste essentiellement objective. Il ne s'agit point, ici, de fléchir le juste juge, mais de démontrer l'inévitable sévérité de sa justice. De même que se manifeste, dans l'enchaînement des périodes musicales, une espèce de nécessité, de même la punition se déduit de la faute fatalement, puisque Dieu est parfait et que l'homme est coupable. Non seulement le motif ressassé de la fugue multiplie la sentence écrasante, mais le développement infaillible de la composition prédit que la peine suivra le péché. Bach utilise la logique de son art pour exposer, dans leur ordre terrible, les axiomes de sa religion. Par un trait, cependant, le dialecticien qui aligne sans pitié des arguments contre l'homme, avoue qu'il appartient, lui aussi, à la race des pécheurs. L'imperturbable prophète atténue l'âpreté de ses présages, il voile un peu le dur éclat du glaive divin qu'il a brandi, et il daigne songer à la stupeur de l'âme contre laquelle il n'a pas cessé de porter l'anathème. Ne croyez pas pourtant que la musique s'amollisse, qu'une plainte humaine se mêle à l'inflexible raisonnement, déployé sans relâche. Rien ne change dans la forme des motifs, mais les voix cèdent tout à coup. Généralement avare d'indications dynamiques, le compositeur prescrit au chœur de chanter *piano*, et aussitôt après, *pianissimo*. A ce moment, la basse reste silencieuse, et trois parties seulement redisent la phrase redoutable: «Devant toi, aucun des vivants ne sera justifié». Dans cette défaillance des voix, on peut reconnaître le dessein de représenter la consternation du

chrétien qui tente de cacher son âme souillée au Dieu pur, mais la persistance du thème du jugement, nous avertit, en même temps, que nul refuge ne dérobe le pécheur au regard du Seigneur. Il le suit dans les retraites les plus obscures. En interprétant un verset du psaume 143, le *cantor* s'est souvenu d'un passage du psaume 139 où la clairvoyance de Dieu est célébrée. Que les voix s'éloignent, qu'elles s'éteignent presque, le motif impérieux ne se taira point, elles seront contraintes d'en subir l'obsession, de le murmurer, jusque dans cette nuit où elles se réfugient. Bientôt, d'ailleurs, l'arrêt doit retentir de nouveau, en plein éclat, dans la conclusion de la fugue. On dirait que ces contrastes de sonorité n'ont été employés par Jean-Sébastien que pour symboliser les paroles du psaume 139 : « Je dis : les ténèbres me cacheront peut-être à tes yeux. Mais la nuit m'environne de lumière, car, pour toi, la nuit rayonne comme le jour ».

De telles allusions, de semblables rapprochements des textes ne germent que dans un esprit où les souvenirs de l'Écriture se mêlent à toutes les pensées. Pour que ces correspondances apparaissent au compositeur, il faut que l'ouvrage entier lui soit familier. Nous reconnaissons, ici, l'effet de l'étude approfondie des livres saints. C'est encore, chez Bach, un trait de la religion nationale que cette science de la Bible, science entretenue par des lectures assidues et des méditations. Heinrich Schütz (1585-1672) n'eut presque pas d'autre occupation dans ses années de vieillesse. Le dernier seigneur de Ribeaupierre, Johann Jakob (1598-1673), se fit lire, dans l'espace de trois ans, deux fois l'Ancien Testament, six fois le Nouveau[1].

L'influence de la littérature biblique sur l'imagination de Bach se trahit d'ailleurs par maints vestiges. Le Dieu qui domine dans son œuvre est le Dieu majestueux et formidable de l'ancienne loi. Nous avons vu comment, dans la cantate *Ein' feste Burg ist unser Gott*, la musique du choral, joué par les instruments, environne le chœur d'une muraille

[1] *Johann Jakob, der letzte Derer von Rappoltstein*, par W. Horning (Rappoltstein, 1890, p. 17).

indestructible[1], et nous savons avec quelle splendeur massive se dressent les premiers accords du chœur, au début de la cantate *Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild*[2].

C'est dans le sentiment de cette force divine que les joies de Bach ont leur source. Si la puissance de Dieu est une cause d'effroi pour le pécheur, et si sa justice désespère le chrétien scrupuleux, il y a cependant, pour l'âme affamée de perfection, une allégresse infinie, quand elle contemple, unies, la souveraine justice et la souveraine puissance. Aussi, certaines pages des cantates paraissent-elles illuminées d'une clarté merveilleuse. L'exaltation du musicien y correspond à l'enthousiasme du croyant, en face de l'être en qui s'achève son idéal. Dans quelques compositions instrumentales, se manifeste une sorte de joie qui a la même origine spirituelle, mais dont les démonstrations ne sont pas aussi explicites, car les motifs n'en révèlent pas toujours le caractère, n'ayant point, dans certaines pièces, de signification bien marquée.

Bach se plaît à les édifier pour gagner l'espèce de répit que donne la vue des idées pures. Mais sa philosophie ne lui permet pas de les concevoir en dehors de Dieu. Quand il se recueille et se retrempe dans l'indifférente sérénité des longues fugues, ou des « canons » ingénieux, il consacre l'effort de sa raison à imiter les jeux de la « Sagesse éternelle ». Il cherche à démêler et à restaurer, en lui-même, les images du « souverain bien », et il s'efforce de retenir, dans le miroir de son âme, les traits flamboyants du « soleil divin »[3]. En cette musique d'où les représentations du réel sont exclues, nous pouvons découvrir la quintessence de ses rêves mystiques, et la trame de ses méditations. Il y achève de s'acheminer vers Dieu : c'est la dernière marche de son « itinéraire ». Peu de jours avant sa mort, il dicta un choral d'orgue à son gendre Altnikol. De cette pièce, toute intention descriptive paraît absente. Elle reste d'une insensibilité hautaine. Pour épigraphe, nous lisons : « Je m'avance

[1] B. G. 80. Voyez à la page 155 de cette étude.

[2] B. G. 79.

[3] Ce sont des expressions de Heinrich Suso.

auprès de ton trône ». Déjà séparé des vivants, Bach chante, dans ce choral, la libération de son esprit, sa joie de quitter le monde sensible. Lorsqu'il s'adresse aux hommes, il leur parle un langage plein de figures, afin qu'ils comprennent sa prédication. Ici, en présence de Dieu, il n'a plus d'autre souci que de refléter les seules formes de l'intelligence. Il est arrivé à la manifestation suprême de sa doctrine, au fond de laquelle se mélangent, comme en un abrégé un peu confus de la théologie allemande, les pensées du vieil Eckhart et de saint Bonaventure, et les enseignements d'un maître loué par Luther[1], Johann Tauler, dont il possédait les sermons, dans sa bibliothèque de *cantor*[2].

* * *

Ainsi, dans l'œuvre de Bach, nous apercevons, dominant tout, la notion héréditaire qu'il porte en lui, d'un Dieu qui est la justice, la force et l'intelligence. Comparé à l'être parfait, l'homme, pris en lui-même, semble un infini de misères, et le monde un séjour de détresse et de perdition. Voyez avec quelle énergie le musicien traduit les litanies d'invectives que les poètes des cantates lui présentent. Comme il appuie sur les mots, comme il en étale et en marque la trivialité injurieuse! Certains passages sont d'une rudesse inoubliable. J'ai déjà cité des fragments de récitatif où il déclame avec fureur les paroles violentes dont le langage biblique est si riche, pour rappeler les bassesses de la nature créée[3]: « L'homme n'est qu'ordure, poussière, cendre et terre »[4]. « C'est le monde, la grande confusion »[5]. Même quand il annonce la paix à la terre, après avoir chanté le « Gloire à Dieu au plus haut des cieux », l'expression de la

[1] Voyez la correspondance de Luther, publiée par de Wette et Seidemann (*Luther's Briefe*, Berlin, 1825, I, p. 34 et p. 46).

[2] Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 748.

[3] Voyez au chapitre II de cette étude, p. 63.

[4] Cantate *Wer sich selbst erhöhet* (B. G. 47, X, p. 266).

[5] Cantate *Aerg're dich, o Seele, nicht* (B. G. 186, XXXVII, p. 141).

douleur l'emporte sur la joie que devrait faire naître la promesse de bénédiction, et il oppose à la basse apaisante les dissonances du chœur et les gémissements de l'orchestre[1]. Tant que le chrétien demeure ici-bas, l'« océan des douleurs » l'environne[2], il se sait l'« enfant du péché »[3], enserré dans les « chaînes du Mammon »[4], ravagé par le « poison de la perversité »[5], il est retenu captif dans la « maison de maladie et de mort »[6], dans le vestibule de l'enfer. L'âpreté toujours nouvelle de Bach, quand il s'appesantit sur ces phrases, si communes qu'elles soient, nous prouve qu'il en ressent indéfiniment la force. Dans ses trouvailles de modulation, dans ses chocs d'harmonie, se dévoile une sincérité impatiente, qui gronde, aussitôt que l'occasion est offerte de déclamer contre la vie et contre les hommes. Le pessimisme de Bach éclate alors et sa colère sainte, qui glorifie Dieu, est grossie de toutes ses rancunes. Non seulement il s'acharne contre le mal « en soi » qui offense le Seigneur, mais son courroux est avivé par ses griefs envers ceux qui l'empêchent, constamment, lui, le *cantor*, de fonder une « musique régulière », un monument de louanges en l'honneur du Très-Haut.

Aussi, quelle douceur enthousiaste ne met-il pas dans les poèmes où il exalte le jour de l'affranchissement! La mort est le repos de l'âme : « La mort est devenue mon sommeil », écrit Luther dans le cantique *Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin.* Cette idée ne quitte point Bach. Chaque fois que le texte contient une allusion à la mort, les motifs de l'assoupissement bercent la composition. Il suffit d'un mot : « Mourir est mon profit », lisons-nous dans le second vers du choral *Christus, der ist mein Leben.* Dans le chœur formé sur la mélodie de ce cantique, au début de la cantate qui porte le même titre, les voix prolongent les accords joints aux syllabes de

[1] *Weihnachts-Oratorium*, 2me cantate.
[2] Cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, 1er air de ténor.
[3] Cantate *Jesu, der du meine Seele.*
[4] Cantate *Thue Rechnung*, duo de soprano et d'alto.
[5] Cantate *Ich elender Mensch*, récitatif d'alto.
[6] Cantate *Es ist nichts Gesundes in meinem Leibe*, récitatif de ténor.

sterben, et la basse procède par notes égales, paisiblement cadencées[1]. Que, dans le cours d'un air ou d'un récitatif, la mort soit évoquée, les calmes séries de sons apparaissent[2]. Des pièces entières sont rythmées par le murmure des instruments graves, qui annoncent le sommeil. Parmi tant d'exemples, je ne citerai qu'un air admirable, plein d'un désir véhément de la paix du tombeau: «Endormez-vous, ô mes yeux épuisés». Bach nous fait connaître sa prédilection pour ce cantique de l'agonie, que nous rencontrons dans le livre de musique d'Anna Magdalena Bach[3], et dans la cantate *Ich habe genug*[4]. Je signalerai encore la symphonie qui précède la cantate *Gottes Zeit*, où les violes répètent si doucement des consonnances lumineuses et pleines de charme[5].

Tout ce qui lui parle de la mort lui est cher. Les apparences hideuses du corps décomposé ne l'effraient pas. Comme les vieux peintres allemands, il accepte volontiers le spectacle des chairs consumées et rongées. Martin Luther plaisante quelque part en pensant au régal que procurera aux vers son corps de «gras docteur»[6]. A la fin de la cantate *Komm, du süsse Todesstunde*, Jean-Sébastien illustre, d'un motif tortueux et presque ironique de la flûte, le choral: «A la vérité, le corps sera, dans la terre, la proie des vers». Sans doute, il a considéré avec complaisance l'image odieuse. Le dessin continu qu'il trace, évolue, d'ailleurs, selon des lignes analogues à celles qu'il développe, pour nous indiquer, dans d'autres œuvres, les ondulations du serpent[7]. Nous connaissons les hymnes que lui inspirent le glas[8]. Une de ses cantates, accompagnée, à l'orchestre, d'une *campanella*, n'est qu'un chaleureux appel à la mort[9]. L'air de

1 B. G. 95 (1er chœur).
2 Voyez à la page 172. Voyez aussi les cantates 125, 127, 133, 157.
3 B. G. XLIII², p. 47 et p. 49.
4 B. G. 82 (XX 1, p. 36).
5 B. G. 106 (XXIII, p. 149).
6 Lettre de 1546.
7 Voyez la cantate *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*, et *Hercules auf dem Scheidewege*.
8 Ch. VIII de ce livre.
9 *Schlage doch, gewünschte Stunde*, B. G. 53.

ténor de la cantate *Christus, der ist mein Leben*, exprime le même désir de « l'heure » dernière[1]. Il la demande avec passion, cette heure où il renaîtra, même dans les compositions où, sans s'adresser à l'assemblée chrétienne, du haut de la tribune d'où il la sermonne, il traduit en musique, pour lui-même et pour les siens, les pensées qu'il entretient dans son âme avec le plus d'amour[2].

Ainsi dirigé vers Dieu, et fatigué de la vie terrestre, Bach professe pour Jésus-Christ une dévotion où la compassion s'allie au respect. Il lui rend le culte dû au médiateur qui s'est placé entre le juge et le coupable, et sa piété s'attendrit au souvenir des douleurs humaines que le Sauveur a supportées. Il estime qu'il ne saurait mieux lui prouver sa reconnaissance, qu'en se montrant affligé par ses peines. J'ai déjà cité un exemple de cette délicatesse de cœur, dans la cantate *Nun komm, der Heiden Heiland*[3]. Un autre témoignage, plus apparent encore, se rencontre dans le *Weihnachts-Oratorium*. Au moment où l'évangéliste va mander aux fidèles que Jésus est né, Bach fait chanter au chœur le cantique de Paul Gerhardt : « Comment dois-je te recevoir ? » Mais au lieu de le donner avec la mélodie de Teschner à laquelle on le joint généralement, il emprunte la mélodie d'un choral du temps de la Passion : « O chef sanglant couvert de blessures ». A la première heure de la vie du Messie, il rattache la dernière, en laquelle seulement son sacrifice sera complet.

Dans ce culte du Christ souffrant, se distinguent les traces de la piété du Moyen-Age. Le cantique de Paul Gerhardt, que Bach répète si volontiers[4], est extrait d'une suite de poésies où l'écrivain allemand imite les sept parties de l'œuvre de S. Bernard, *Rhythmica oratio ad unumquodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis*. Sous

[1] B. G. 95.

[2] Voyez, les mélodies du *Notenbuch* d'Anna Magdalena Bach, (B. G. XLIII[2]). Ce recueil est daté de 1725.

[3] P. 68.

[4] On le trouve dans la *Matthäus-Passion*, dans le *Weihnachts-Oratorium* (la seconde fois, de mode majeur), dans les cantates *Es ist nichts Gesundes*, *Ach Herr, mich armen Sünder*, etc.

l'influence du piétisme, la méditation individuelle devait se tourner de plus en plus vers l'image du supplicié, que les vieux maîtres allemands avaient, jadis, peinte avec un réalisme si émouvant. Les contemporains de Bach retrouvaient, devant ces représentations saisissantes, les mêmes sentiments qui les avaient inspirées. En voyant l'*Ecce homo* de Dusseldorf, Zinzendorf (1700—1760), le filleul de Philipp Jakob Spener l'apôtre du « réveil chrétien » (1635—1705), s'avoue profondément atteint, et hors d'état de répondre comme il le faudrait à la question que lui adresse l'effigie douloureuse : « *Hoc feci pro te, quid facis pro me?* »[1]. Jean-Sébastien se rencontre ainsi, par son ardente sympathie pour Jésus crucifié, avec les novateurs, mais son affection vient de plus loin. Comment pourrait-il ne pas s'unir personnellement et fraternellement aux souffrances du Christ, quand il connaît si bien la valeur de ce dévouement qui le fait naître « pauvre »[2] parmi les hommes, et périr sur la croix, la victime du péché des hommes? Il le voit tel que Lucas Cranach nous le montre dans son tableau de l'église de Weimar, l'agneau de Dieu, le vainqueur du monstre d'enfer, fixé sur la croix, le corps sillonné de traits rouges. Il aperçoit le rayon de pourpre que le peintre fait jaillir de son côté, ce filet de sang qui, comme il s'applique lui-même à le décrire, efface la dette de l'âme coupable, et la délivre[3]. Il avait lu assez de livres mystiques et, dans ses pèlerinages d'apprenti, il avait assez longtemps rêvé au pied des Christs dépouillés et saignants que gardaient les églises d'Allemagne[4], pour conserver en lui-même, comme gravée depuis

[1] Sur Zinzendorf, consultez l'art. de Ch. Pfender (*Encyclopédie des Sciences religieuses*, XII).

[2] *Weihnachts-Oratorium*, 1re cantate, choral : *Er ist auf Erden kommen arm.*

[3] Voyez, dans la cantate *Jesu, der du meine Seele*, l'air de ténor : «*Dein Blut, so meine Schuld durchstreicht*» (B. G. 78).

[4] Il est inutile de rappeler ici des œuvres connues : les figures dolentes, ingénuement taillées, dont les couleurs ont un réalisme qui offense, disaient, partout, la dette de l'homme envers le « médiateur ». On en trouve dans presque tous les musées. Je signale, en particulier, des sculptures peintes à Eisenach, à Lübeck. Les types imaginés par les Allemands se retrouvent, d'ailleurs, dans tous les pays du Nord. Voyez, p. ex. l'*Ecce homo* du musée d'Åbo ; dans le clocher de l'église d'Ulfsby (Finlande), j'ai trouvé, abandonnée, une tête de même facture, fort émouvante, que l'on aurait dû recueillir dans un musée.

des siècles, la figure de l'expiateur innocent. Le grand mouvement de régénération sentimentale de la conscience, préparé par Spener, avait été déjà communiqué à Bach : l'art allemand et la poésie allemande avaient entretenu chez lui une disposition qu'il tenait de ses ancêtres, chrétiens fervents, portés aux pratiques de la dévotion personnelle[1]. Aussi peut-on comprendre que, piétiste de cœur, il se soit, par des actes publics, déclaré contre le piétisme, dont il possédait l'inspiration la meilleure, sans avoir besoin de se livrer aux exagérations de la secte.

D'autres raisons l'éloignaient du parti piétiste. Pendant son séjour à Mühlhausen (1707-1708), il avait sans doute souffert de l'intraitable rigorisme des bourgeois de cette ville de Thuringe. Il faut avouer, d'ailleurs, que les événements des derniers mois venaient de retremper rudement dans l'austérité les habitants de Mühlhausen. Quand les conseillers de la paroisse de Saint-Blaise durent se réunir le 14 juin 1707, pour entendre les offres de services de Bach, quelques-uns d'entre eux ne parurent point : deux semaines auparavant, leurs maisons avaient été détruites par un incendie qui ravagea la plus riche partie de la ville. Lorsque le « serviteur de l'église » leur porta le registre des délibérations, en les priant de signer le compte-rendu de la séance tenue en leur absence, ils lui dirent qu'ils n'avaient plus d'encre ni de plumes et que, « à cause de la catastrophe, ils étaient si accablés qu'ils ne pensaient nullement à la musique[2] ». Moins atteints par le fléau, les autres notables de la ville ne considéraient point l'art avec beaucoup plus de sympathie que ceux-ci, auxquels « la main de Dieu » avait si cruellement montré le néant des choses humaines. Ils savaient, par les paroles de Spener, propagées parmi eux, qu'il ne faut pas « aimer le monde », ni ce qui est « dans le monde », et, pour beaucoup de ces hommes graves, la musique tenait aux dangereuses vanités du siècle.

[1] Spitta nous rapporte que J. G. Olearius, dans son éloge funèbre de Heinrich Bach (1615-1692), loua la piété exemplaire de ce musicien qui, par une sorte de charité touchante, se faisait un devoir d'accompagner, jusqu'au cimetière, les morts pauvres ou délaissés (*J. S. Bach*, I, p. 31 et p. 32).

[2] Spitta (*J. S. Bach*, I, p. 852).

Johann Georg Ahle, fils de l'organiste auquel Bach prétendait succéder, avait, dans un appendice à la méthode de musique rédigée par son père, publié les critiques de « quelques théologiens contre le style des concerts d'aujourd'hui ». Son travail avait paru à Mühlhausen en 1704. A la vérité, il ne va pas jusqu'à rappeler les sentences de Mithobius qui, dans sa *Psalmodia christiana* (1665), condamne « le genre chromatique ou la manière voluptueuse, frivole, bigarrée et trop ornée dans le chant et dans le jeu des instruments, les *coloratures* trop fréquentes et singulières, les traits étranges.... »[1]; mais, à des censures aussi anciennes et conçues dans le même esprit que celles de Mithobius, il en ajoute d'autres, plus neuves, et surtout mieux faites pour frapper ses compatriotes piétistes. Ainsi, nous le voyons citer un commentaire des *Pia Desideria* de Spener, commentaire où l'auteur déplore que la musique de chambre, pleine de broderies, que l'on a introduite à l'église, ce chant ou plutôt « ces éclats de rire des eunuques italiens », détournent de la méditation, « mélangent souvent le temporel avec le spirituel, et adultèrent l'or précieux de la solennelle vérité divine ». Ensuite, il allègue Dannhauer[2], qui veut proscrire ces vaniteux « rossignols » dont le *Gloria in excelsis* est « pour eux-mêmes et non pour Dieu », et qui s'indigne contre « les nouvelles et ridicules cabrioles des Italiens », contre leurs « chants de sirènes qui n'ont point pour but d'exciter la joie spirituelle du cœur, mais la joie sensuelle et mondaine ». Le nom de Theophilus Grossgebauer, l'auteur de la *Wächter-Stimme* (1661), dont l'avis est le même, paraît aussi dans ce réquisitoire, et l'opinion de Johann Muscovius y figure tout entière, car J. G. Ahle présume que son opuscule (*Bestraffter Missbrauch der Kirchen-Musik*, 1694) est peu connu des musiciens. Pour mieux confondre les amateurs d'un art déplacé, Muscovius invoque le témoignage d'Aristote : « Comment ce païen jugerait-il de la musique d'église actuelle des chrétiens si, bien souvent, surtout aux

1 P. 269.

2 N'oublions pas que J. K. Dannhauer (1603-1666), qui fut pasteur du *Münster* à Strasbourg, eut P. J. Spener pour disciple.

grandes fêtes, il n'entendait, dans l'assemblée des simples fidèles, qu'un éclat de rire ? Tantôt l'un vocalise aux dépens du texte déchiré, ou fait des fredons, tantôt un petit garçon se met à geindre, ou à crier comme un jeune coq, tantôt la bande entière, telle une troupe en chasse, vocifère en même temps, pendant que résonnent tour à tour violons, chalumeaux, timbales, trompettes..., si bien que l'on ne perçoit aucun mot du texte, et que l'on ne sait pourquoi ce fracas et ces ricanements »[1].

Ces critiques, publiées par un des leurs, avaient certainement retenti dans l'esprit des notables de Mühlhausen. Quand, un an après l'apparition de la dissertation de J. G. Ahle, ils entendirent le 28 octobre 1705, la *Serenata*, le *Concerto* et la *Marche* que Philipp Heinrich Erlebach, maître de chapelle du comte de Rudolstadt, avait composés pour l'*Actus homagialis* adressé par la « ville d'empire » à Joseph Ier, ils purent encore tolérer cette rumeur mêlée d'instruments et de voix[2], destinée à célébrer une fête politique. Mais, tenez pour certain que, dans la cantate religieuse écrite par Bach, en 1708, pour le renouvellement du conseil, les puritains découvrirent, en quantité, des traits scandaleux. Tout ce que Muscovius réprouve, dans son plaidoyer contre les œuvres trop « luxuriantes », apparaît dans la cantate *Gott ist mein König*. Que dire de cette fanfare des trois trompettes dont les hautbois, puis les flûtes, répètent les motifs audacieux[3], que penser du tumulte des instruments à cordes qui bourdonnent soudain, au milieu des accords éclatants, comme un essaim d'abeilles autour d'une armée en ordre de bataille ? Comment admettre les incohérences de la phrase rompue, des mots répétés, bégayés ? Quelle impertinence que de lancer les voix à la poursuite les unes des

[1] *Kurze, doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst* ... p. 81 et p. 82. Je remercie ici M. le Dr Jordan, bibliothécaire à Mühlhausen qui, lors de mon passage dans cette ville, a bien voulu aider à mes recherches, et m'a communiqué cet ouvrage, très rare en cette édition.

[2] Cette composition, où se trouve, dans le *Concerto* (fait pour la cérémonie religieuse), un passage fugué fort remarquable, est conservée à la *Hochschule für Musik* de Berlin. J'en possède une copie.

[3] B. G. 71 (XVIII, p. 3). La partition porte l'indication *Animoso*.

autres, en déchaînant la meute des vocalises successives ? Cette course des notes, ce rabâchage des syllabes vaines, cette diversité, ces surprises[1], enfin, cette mobilité et ce chatoiement, conviennent-ils dans un « service divin judicieusement organisé » ? N'est-il point déraisonnable d'imiter, dans l'accompagnement d'un chœur, le roucoulement des tourterelles, grossière traduction musicale des images bibliques ? Ne croirait-on pas que l'organiste de la *Blasiuskirche* a l'intention de troubler le discours sensé des chrétiens, par l'absurde babillage des oiseaux des champs ?

Tandis que Bach s'efforçait d'enrichir la musique religieuse, et cherchait à la rendre plus forte et plus brillante, pour qu'elle proclame, par ses merveilles, « la gloire de Dieu », les piétistes de Mühlhausen ne pouvaient que blâmer cet art indépendant et envahissant qui vivait par lui-même, et submergeait tout. La haute signification religieuse, la puissante exhortation de ces œuvres colorées et actives, restaient cachées à leurs esprits timorés : ils ne concevaient point que le chant, dans l'église, fût autre chose qu'une lente prière, sans démonstrations et sans figures. En 1794, on notait encore dans les chroniques de la ville, que, l'an 1704, J. Georg Ahle avait composé un cantique pour la consécration de l'église Sainte-Marie-Madeleine[2]. Pour obtenir la faveur des bourgeois de Mühlhausen, Bach aurait dû s'en tenir à d'aussi modestes exploits. D'après ce qu'il écrit dans sa lettre de démission, en 1708, nous pouvons comprendre que ses tentatives, trop grandioses, avaient été mal accueillies[3]. Il semble qu'il n'ait trouvé d'encouragements que chez l'ennemi des piétistes, le pasteur de la *Marienkirche*, Georg Christian Eilmar. Dès son arrivée dans la ville (1699), Eilmar était entré en lutte avec J. A. Frohne, surintendant de la *Blasiuskirche*, qui défendait les idées de Spener. Spitta rapporte les épisodes principaux de cette polémique, où Eilmar combattit en doctrinaire pédant et

1 Voyez tout le premier chœur. On y trouve des répétitions de paroles (*Gott ist*, *Gott ist*, etc.).

2 Spitta, *J. S. Bach*, I, 353.

3 *Ibid*, p. 372.

grossier[1]. Il me suffira de citer le titre d'un opuscule publié par les adversaires de Frohne pour faire connaître le ton de cette querelle théologique: en 1704, le libraire Michael Käyser mit en vente un libelle ainsi désigné: *L'Anatomie de la chauve-souris piétiste*[2]. Par deux faits importants, Bach témoigne de ses relations amicales avec l'antagoniste du pasteur de la *Blasiuskirche*: la belle cantate *Aus der Tiefe*[3] fut composée sur la demande d'Eilmar et, en 1708, il pria ce champion de l'orthodoxie d'être le parrain de sa première-née, Katharina Dorothea, qui vint au monde à Weimar le 27 décembre[4]. D'ailleurs, dans ses œuvres, Jean-Sébastien déclare avec vigueur son parti-pris d'être un chrétien régulier. Spitta observe que certaines pages contiennent, pour ainsi dire, sa profession de foi: pour lui, la cantate *Erforsche mich Gott, und erfahre mein Herz*[5], et la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*[6], proclament la fidélité de l'auteur à la doctrine établie[7]. J'ajouterai que, dans la cantate *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein*[8], il traduit, avec une violence significative, les paroles d'anathème contre les fauteurs d'hérésie, et les chefs de secte. Cependant, malgré son opposition manifeste contre le piétisme qui menaçait l'art religieux, Bach ne put échapper entièrement à l'influence de ce renouveau de l'individualisme chrétien. Dans sa bibliothèque où les ouvrages de théologie tenaient une grande place, se trouvaient un livre de Spener (*Eifer wyder das Pabstthum*) et un livre de Francke (*Hauss-Postilla*)[9]. Quelques passages de ses œuvres nous montrent, aussi, qu'il ne repoussait point certaines formes du langage de ces modernes « amis de

1 *Ibid*, p. 355.

2 *Anatomia der pietistischen Fledermaus* (Bibl. de l'hist. du protestantisme français, n° 597).

3 B. G. 131.

4 Spitta, *J. S. Bach*, I, p. 361.

5 B. G. 136.

6 B. G. 102.

7 *J. S. Bach*, II, p. 255.

8 B. G. 2 (I, p. 63).

9 Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 749.

Dieu » : il accepte, dans la cantate *Ich freue mich in dir*[1], les diminutifs que contient le choral de Kaspar Ziegler (1621—1690), les paroles tendres et familières au « petit Jésus » (*Jesulein*) qui est devenu enfant, pour être notre petit frère (*Brüderlein*). Il insiste même sur les derniers mots du récitatif de ténor, où cette appellation affectueuse, *mein Jesulein*, s'étale avec une douce emphase[2].

Sa dévotion instinctive, son désir de « vivre en Dieu »[3] se révèlent, en outre, par bien des traits qui, comme je l'ai déjà observé, semblent venir du piétisme, et qui, à vrai dire, appartiennent au vieux mysticisme allemand, ou même ne sont que des signes d'une profonde sensibilité religieuse. Cette disposition de son cœur le met d'accord avec tous les théologiens qui ont aimé leur Dieu « en réalité », et il n'a que faire de leurs instructions : il les devine et il serait capable de les compléter. Quand il écrit pour l'orgue ses admirables chorals de communion, *Schmücke dich, o liebe Seele*[4], et *Jesus Christus, unser Heiland*[5], il cède à l'inspiration, il ne saurait pas les écrire autrement, sans recueillement et sans ferveur. Ce n'est pas pour lui que Mithobius a, jadis, expliqué leur devoir aux organistes, quand ils jouent pendant cet acte solennel[6]. A ce moment du service, malgré son goût pour les concertos italiens, il ne lui prit jamais fantaisie, comme à ce musicien dont parle Voigt, « de tirer tous les jeux et et d'exécuter un concerto avec entrain, tellement que les gens auraient pu se mettre à danser »[7]. Il eût sans doute mal accueilli l'étrange prélude à un motet attribué à Bernhard qu'avait imaginé, à Hambourg, Matthias Weckmann[8], et, s'il

1 B. G. 133.

2 B. G. 133 (XXVIII, p. 72).

3 Remarquons qu'il traite ce passage de S. Paul, dans l'*Actus tragicus*, dont il a sans doute formé lui-même le texte, en juxtaposant des extraits des livres saints (B. G. 106).

4 B. G. XXV², p. 95.

5 *Ibid*, p. 136.

6 Ouvr. cité, p. 312.

7 *Gespräch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten*, ... 1742, p. 4.

8 Il joua une *bataille*, ce qui surprit les auditeurs, auxquels on avait annoncé un motet sur *Weine nicht* ; ils comprisent l'allusion, quand la basse entonna soudain : *Es hat überwunden der Löw vom Stamm Juda*. (Mattheson, *Ehren-Pforte*, p. 21.

avait entendu les fameuses orgues de Trente, dont les voyageurs admiraient si volontiers la musique très profane, il se fût indigné[1].

Par son usage respectueux et ingénieux du choral, Bach témoigne encore de sa fidélité à la tradition luthérienne et allemande. On connaît l'attachement des protestants d'Allemagne à leurs cantiques. Au commencement du XVIIe siècle, les sujets de Moritz de Cassel résistèrent aux ordonnances de leur souverain qui voulait remplacer les chants de Luther par les psaumes calvinistes de Lobwasser et il y eut, à Cassel et à Marburg, des troubles sanglants. Un jour, la princesse palatine, traversant une galerie du château de Versailles, entendit un ouvrier allemand qui chantait un choral, tout en travaillant, et elle ne put retenir ses larmes. Dans les cantates, c'est le choral qui reliait cette forme d'art presque théâtrale au culte populaire : l'assistance le chantait avec les musiciens[2]. Pour Bach, le choral a une force expressive extraordinaire. Il lui suffit de laisser résonner les mélodies consacrées dans un chœur, au milieu d'un récitatif ou pendant un air, pour que, primant tout le reste, elles éclatent comme la voix de Dieu, avec ses promesses[3] ou avec ses menaces[4], et, sans paroles, suscitent une infinité de pensées. Nous avons vu, d'autre part, quelle exactitude et quelle dévotion il met dans ses commentaires, quand il écrit des préludes aux chorals[5]. Ses plus anciens essais de composition furent sans doute des versets sur les cantiques[6]. Enfin, les modèles qu'il propose à ses élèves les plus chers sont des pièces de ce genre populaire et religieux[7].

En cela, il agit comme la plupart des maîtres allemands

[1] Maximilien Misson, *Nouv. Voy. d'Italie*, 1731, p. 150.

[2] Voyez Adlung (*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, 1758, p. 665).

[3] *Magnificat*; *Meine Seele erhebt den Herren* (B. G. 10).

[4] *Wachet, betet* (B. G. 70).

[5] Voyez le chap. X.

[6] Spitta, *J. S. Bach*, I. p. 250.

[7] Ils suivent d'ailleurs avec attention ses préceptes, quant à l'expression. Il est curieux de comparer un choral de Vogler (1696-1765?) avec le choral de Bach, *O Mensch, bewein dein' Sünde gross*. S'il y avait plus de suite dans la marche des voix, et moins d'uniformité dans les recherches d'harmonie, on pourrait le croire de Bach (vol. IX des œuvres d'orgue, éd. Peters).

qui avaient coutume d'exercer, tout d'abord, les commençants à jouer des chorals. Daniel Speer décide que, «comme on doit entreprendre avec Dieu toutes les choses honorables et les bons arts libéraux»[1], il convient que les débutants vouent ainsi leurs premiers efforts au Seigneur. Niedt fait aussi allusion à cette habitude[2]. Une telle méthode préparait les jeunes musiciens à réaliser facilement les accords de la basse continue, et leur étude se mêlait au culte domestique de leurs parents. Dans la vie de famille des protestants, le chant des cantiques formait en effet la partie la plus aimée et la plus consolante de la prière commune. Certains recueils de chorals harmonisés sont destinés à aider les accompagnateurs inexpérimentés à participer à ces concerts édifiants: Speer publia un grand nombre de cantiques avec la basse en 1692[3], Esaïas Reussner avait donné cent mélodies arrangées pour le luth en 1676[4], et, de 1716 à 1719, J. S. Beyer fit paraître trois livres de chorals variés, pour l'église ou pour la maison[5].

Cette piété allemande, installée au foyer, se manifesta aussi par des chants de caractère religieux, mais d'inspiration plus libre: Johann Fischer et Johann Wolffgang Franck ont laissé de fort belles œuvres de cette espèce[6]. Dans le livre de musique d'Anna Magdalena Bach (1725) se trouvent d'admirables *lieder* spirituels où Jean-Sébastien semble réunir, pour les porter vers Dieu, les oraisons de tous les siens[7]. En écrivant de tels cantiques, le *cantor* n'avait plus à satisfaire aux devoirs de sa charge, mais il obéissait aux mouvements de son cœur. C'est peut-être dans ces compositions simples et graves que se montre le plus distinctement par quoi le maître tient à cette race thuringienne, où chacun naît musicien et se plaît au chant d'église, avec un idéal d'har-

[1] Ouvrage cité, p. 46.

[2] *Musicalische Handleitung* (1re partie, introd.).

[3] *Choralgesangbuch auf das Clavier oder Orgel*, Stuttgart.

[4] *Hundert geistliche Melodien evaugelischer Lieder, welche, so wol in der christlichen Gemeine, als auch daheim gesungen werden.*

[5] *Musikalischer Vorrath, neu variierter Fest-Choral-Gesänge auf dem Clavier, in Canto und Basso.*

[6] J'ai déjà cité Fischer. Les *Geistliche Lieder* de Franck furent faits sur des paroles de H. Elmenhorst, et publiés à partir de 1681.

[7] B. G. XLIII[2].

monie calme et pleine[1]. Dans leurs chorals, les organistes de ce pays témoignent assez du goût de leurs compatriotes pour un art modeste, sans grande recherche, mais profondément recueilli et non dénué de charme[2].

Les maîtres qui parurent au XVIIe siècle dans la famille Bach, léguèrent à Jean-Sébastien, dans ce genre, des modèles, faciles à imiter quant à la technique, mais dont l'inspiration ne peut se renouveler que dans une âme éprise des saintes poésies. Ils lui transmirent, en même temps, cette passion pour la musique d'église, qui les entraînait sur les chemins de leur province, avides d'entendre les organistes des villes de la région[3]. N'oublions pas que Bach entreprit ses plus grands voyages d'études pour écouter des organistes. Pendant son séjour à Lüneburg, il va plusieurs fois à Hambourg, où Johann Adam Reinken joue à l'église Sainte-Catherine. Non content de s'assimiler « les œuvres de Bruhns, de Reinken, de Buxtehude et de quelques bons organistes français »[3], il veut connaître de plus près le plus éminent de ces compositeurs, Dietrich Buxtehude, et, d'Arnstadt, il part à pied pour Lübeck, où il reste plusieurs mois l'auditeur du célèbre musicien.

Par ces pèlerinages, Bach fait preuve de discernement artistique, et il nous révèle catégoriquement sa préférence pour la musique d'orgue, et pour la musique d'orgue allemande[4]. De tels efforts et une telle opiniâtreté sont des marques expresses de sa vocation. Il n'est pas attiré dès sa jeunesse vers le nord de l'Allemagne par le théâtre de Hambourg. Certes, il goûtera les œuvres de Keiser, et le génie expressif et coloré de ce maître de la scène le charmera assez pour qu'il écrive quelquefois dans le même

[1] Dans la préface à ses *Neue und zierliche Intraden mit 6 Stimmen*, Mich. Altenburg écrit, en 1620, que la musique est pratiquée, et fleurit dans les moindres paroisses de Thuringe.

[2] Voyez le livre déjà cité d'A. G. Ritter.

[3] Forkel, ouvr. cité.

[4] Niedt reconnaît, au commencement du siècle, que les organistes allemands ne le cèdent pas de beaucoup aux étrangers, « quand ils ne les dépassent pas, en certaines choses » (*Musicalische Handleitung*, 1er Th., 1710, introd., § 22). Un peu plus tard, Nemeitz donne l'avantage aux organistes allemands qui « surpassent de beaucoup les François » (*Séjour de Paris*, 1727, p. 71).

style que lui[1]. Mais il semble toujours garder quelque prévention contre l'opéra. On dirait qu'il le considère comme une forme d'art inférieure. A la vérité, il accompagne son fils aux représentations de Dresde, mais, pour lui, encore qu'il s'en inspire quelquefois, les airs qu'on y entend ne sont que de «jolies chansonnettes»[2]. Il y a, dans son jugement, un peu de l'indulgence dédaigneuse qu'un ouvrier très habile à construire de vastes édifices compliqués professe à l'égard des bagatelles élégantes. Au fond, peut-être découvrirait-on, chez lui, une sorte de défiance, et de l'inquiétude. Cet homme d'église n'ignore pas que l'opéra peut «devenir un instrument très puissant pour gouverner les gens du commun», et il sait qu'il est fort difficile d'éviter, en le maniant, l'abus et le scandale[3]. Il connaît certainement les attaques des théologiens contre l'opéra[4], peut-être même a-t-il entendu parler du sermon que le surintendant de Lüneburg, J. W. Petersen, prononça contre le théâtre, « au temps où Dieu avait fait des signes et des prodiges avec sa justice, à la maison de l'opéra de Copenhague»[5]. C'est précisément pendant qu'il étudie à Lüneburg qu'il va plusieurs fois à Hambourg, où son cousin Johann Ernst pouvait l'aider à pénétrer dans la société des musiciens de théâtre. Mais il ne semble point qu'il ait recherché les occasions de connaître ces gens qui devaient lui paraître frivoles et hautains. S'il avait éprouvé pour la musique d'opéra cette même passion qu'il avait pour la musique d'orgue, il aurait aisément trouvé un emploi dans l'orchestre de Hambourg, et il y fût resté. Trop pauvre pour payer le demi-thaler que l'on exigeait à la porte[6], il

[1] Il copia et fit exécuter une *Marcus Passion* de Keiser (Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 339 et p. 811). Nous avons noté, plus haut, qu'il emploie des procédés d'orchestration fréquents chez Keiser.

[2] Forkel, ouvr. cité.

[3] Voyez, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de 1882 (p. 753), le jugement de Leibniz sur l'opéra, jugement auquel j'emprunte le passage cité entre guillemets.

[4] Sur ces débats, lisez l'ouvrage d'O. Lindner, *Zur Tonkunst*, 1864.

[5] L'incendie se produisit en 1689 (*Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. und 17. Jahrhundert*, par K. T. Gaedertz, 1888, p. 115).

[6] Hunold, *Die Manier höflich und wohl zu reden und zu leben* (Hamburg, 1710).

se serait engagé comme violoniste ou comme claveciniste. Des musiciens célèbres avaient fait leur apprentissage sur la scène de Hambourg. De 1690 à 1705, Johann Mattheson y chanta, ayant débuté dans un rôle secondaire à l'âge de neuf ans, avant de devenir un des acteurs principaux et, en même temps, un compositeur applaudi[1]. C'est là que, pendant l'été de 1703, Händel vint apprendre, nous dit Mattheson, la manière d'écrire des airs qui ne fussent pas, comme ses premiers essais, démesurément longs, et presque sans mélodie[2]. Quelques années plus tard, Gottfried Heinrich Stölzel devait se féliciter d'avoir acquis, à l'opéra de Leipzig, en 1707, le pouvoir de toucher les auditeurs à son gré, ayant été lui-même souvent ému par les pièces qu'on y jouait[3]. En 1709, Johann Kuhnau se plaignait de voir les meilleurs élèves de la *Thomasschule* se laisser entraîner par des directeurs de théâtre[4]. S'il avait eu le moindre penchant pour l'opéra, Bach se serait facilement ouvert une carrière lucrative, sans même avoir besoin de paraître sur la scène, mais il est probable qu'il repoussa, par scrupule de conscience, toute idée de participer à des représentations que les chrétiens prudents réprouvaient ou n'admettaient qu'avec défiance.

* * *

Allemand par sa religion sérieuse et vivace, Bach nous révèle encore, par ses interprétations de la nature, un des sentiments caractéristiques de l'âme germanique. Encore qu'il ait lu les sermons de Tauler[5], il se garde bien de suivre l'exemple que propose le prédicateur, quand il nous montre un saint homme «qui couvre sa tête d'un capuchon, pour sortir en mai, de peur que les arbres des champs ne

[1] *J. Mattheson*, par M. H. Schmidt, 1897, p. 5.

[2] *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 93.

[3] *Ibid*, p. 344.

[4] Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 858. Kuhnau se plaignait déjà en 1704 (même vol. 854).

[5] Nous savons par Spitta qu'il possédait les sermons de ce dominicain, soucité et loué Luther (*J. S. Bach*, II, p. 748).

l'empêchent de voir son âme»[1]. Il écoute plus volontiers Luther, qui prêche au laboureur de se faire une bible de son champ[2], qui parle avec enthousiasme du lever du soleil, de «la chère et joyeuse aurore» à partir de laquelle «tous les oiseaux chantent»[3], et qui choisit, en faveur des humbles et des petits, ses plus belles comparaisons dans le livre ouvert à tous[4]. C'est là que Bach recherche les traces de Dieu les plus accessibles à l'homme : Il admet, sans doute, comme Jacob Böhme, que «la création n'est pas autre chose que la manifestation du Dieu infini et présent partout»[5]. Mais il donne à cette idée un sens immédiat : les phénomènes sensibles lui communiquent les messages du créateur caché. Quand il prolonge ses descriptions, il pense nous représenter, très distinctement, les phases de la vie spirituelle. Si Luther évoque les jours d'hiver qui préparent la résurrection de l'âme enfouie dans la terre, en attendant l'été «où le grain produira», s'il dit que cette transformation se fera par l'effet de «la pluie, du soleil et du vent, c'est-à-dire du verbe, des sacrements et de l'Esprit-Saint»[6], Bach écrit une *sinfonia* ingénieuse, inspirée de ce verset d'Isaïe : «De même que la pluie et la neige tombent du ciel et n'y remontent pas, mais imbibent la terre et la rendent fertile....., ainsi doit-il en être de la parole qui vient de ma bouche, etc.» Remarquons d'ailleurs qu'en traduisant les paroles du prophète hébreu, il ajoute à son commentaire une des images du Réformateur. Un des motifs de l'introduction à la cantate faite sur ce texte pourrait être désigné, chez Bach, sous le titre de «motif du vent» (A)[7], car il l'emploie quand il est

[1] Sermon pour le 4e dim. de l'avent (*Sermons de Jean Tauler*, trad. de Ch. Sainte-Foi).

[2] Cité par Zöckler (*Geschichte der Beziehungen zwischen Theologie und Naturwissenschaft*, 1877, p. 586).

[3] Voyez A. Nebe, *Zur Geschichte der Predigt*, II, p. 56.

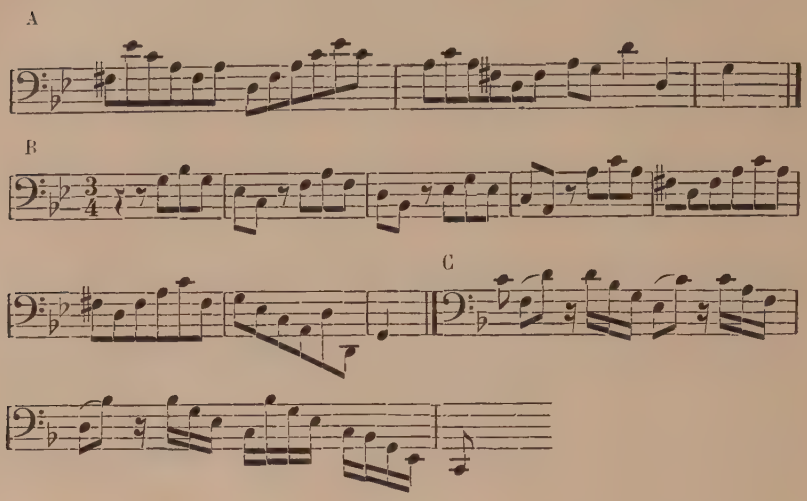
[4] Même ouvrage, p. 25.

[5] Voyez la préface et les premiers chapitres d'*Aurora*.

[6] Cité par A. Biese, *Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*, 1888, p. 255.

[7] Cantate *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*, (B. G. 18, II, p. 229).

question de la tempête (B)[1] ou même de la «douce brise» qui souffle du ciel (C)[2].



Dans deux autres cantates, il nous montre que, comme Luther, il a contemplé «la merveille des nuages qui flottent au-dessus de nous», sans s'abattre, «mais nous saluent, d'un visage sombre, et s'enfuient»[3]: les motifs uniformes du premier et du second violon se poursuivent indéfiniment, tandis que le soprano chante: «Seigneur, ta bonté s'étend aussi loin que le ciel est grand, et ta vérité se déploie aussi loin que vont les nuages»[4], ou que le ténor proclame: «Seigneur, aussi loin que vont les nuages, aussi loin va la gloire de ton nom»[5]. Il a aussi regardé longuement cet autre miraculeux spectacle que Luther admire dans la même lettre du 5 août 1530, «les étoiles du ciel, et la belle voûte divine» qui se maintient sans aucun support. Le *violino piccolo* et le *flauto piccolo* font entendre des motifs rayonnants qui,

[1] Cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (B. G. 12, II, p. 76).

[2] Cantate *Erschallet, ihr Lieder* (B. G. 172, XXV, p. 62).

[3] Lettre de 1530 au chancelier Brück (Zöckler, ouvr. cité, p. 585).

[4] Cantate *Wer Dank opfert* (B. G. 17, II, p. 214).

[5] Cantate *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (B. G. 171, XXXV, p. 16).

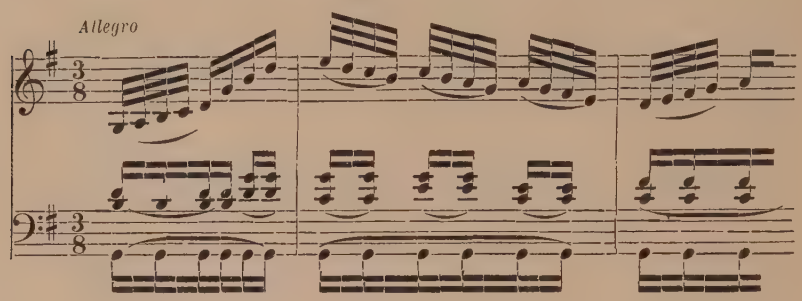
tantôt, scintillent au-dessus des voix, tantôt, pendant les interludes, se développent comme des nappes de lumière, dans le premier chœur de la cantate *Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn*[1], où le Sauveur est comparé à l'étoile du matin. Dans le premier chœur de la cantate faite sur le choral de Philipp Nicolai, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*[2] (avec quel éclat resplendit l'étoile du matin), le *violino concertante* ressasse, de même, des roulades claires et vibrantes.

Quand il représente les mouvements des eaux, Bach s'attache encore à vivifier les images familières aux prédicateurs allemands. Tauler dit, dans un de ses sermons, que l'Esprit-Saint se répandit sur les disciples, ainsi que « le Rhin, débordant de ses digues », se répand sur la campagne[3]. L'air de soprano de la cantate *O heil'ges Geist- und Wasserbad* décrit cette effusion divine qui « noie tous les crimes et donne une vie nouvelle »[4]. Le premier chœur de la cantate faite sur le choral de Luther *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*[5] est accompagné d'une étonnante symphonie où concertent des thèmes divers de rythme et de structure. Dans le grand bruit des eaux, Bach a su démêler des voix et des cadences distinctes : il les reproduit et il les associe, pour dépeindre ce flot merveilleux du baptême qui, comme le courant du fleuve prophétique, « nous lave du péché », et submerge « même l'amère mort »[6]. Il faut encore signaler la partie de l'alto solo dans un air de la cantate *Wo soll ich fliehen hin*. Tandis que le ténor prie le Seigneur de laisser couler avec abondance la source de sang « qui efface les souillures », l'alto fait entendre des séries de notes égales qui se déversent indéfiniment, ou jaillissent en harmonies liquides[7].

Dans plusieurs autres cantates, le clapotement monotone des vagues est imité. J'ai déjà cité un passage de récitatif

[1] B. G. 96 (XXII, p. 157).
[2] B. G. 1 (I, p. 1).
[3] Nebe, ouvr. cité, I, p. 363.
[4] B. G. 165 (XXXIII, p. 91).
[5] B. G. 7 (I, p. 170).
[6] Voyez l'excellente analyse de M. A. Schweitzer (ouvr. cité, p. 323).
[7] B. G. 5 (I, p. 137).

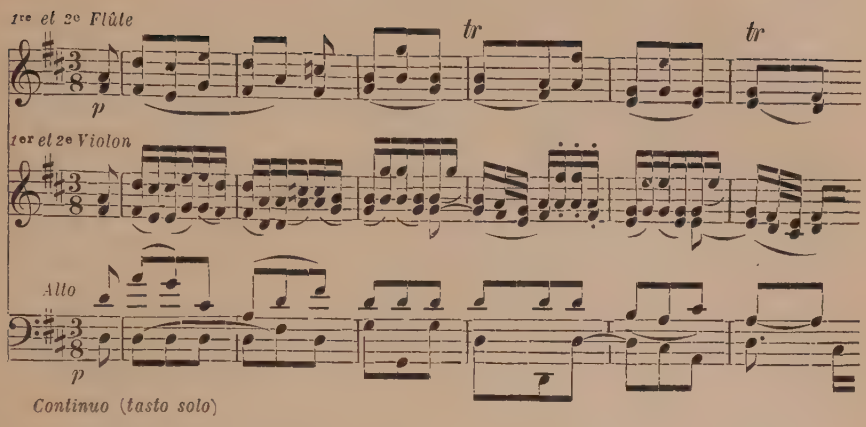
dans la cantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*[1]. Le balancement uniforme de l'orchestre fait penser aux remous du lac de Génézareth, au début de la cantate *Siehe, ich will viel Fischer aussenden*[2]. L'« océan des larmes » s'agite avec plus de véhémence, au milieu du premier air de ténor de la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*[3], et, dans l'air de ténor de la cantate *Jesus schläft, was soll ich hoffen?*[4] « les vagues écumantes des torrents de Belial» se déchaînent avec fureur.



L'air de basse de la même cantate est chanté dans le tumulte d'une tempête grondante: le quatuor et la basse continue jouent, en octaves, un motif violent qui surgit des profondeurs de l'orchestre, et se dresse comme se dressent les vagues, « semblables à des tours »[5].

Au commencement du *Dramma per Musica* « *Schleicht, spielende Wellen* »[6], Bach décrit le doux frémissement des flots. Avant Beethoven, il nous montre la surface calme de l'eau courante, plissée de rides légères.

[1] B. G. 56 (XII², p. 98).
[2] B. G. 88 (XX¹, p. 155)
[3] B. G. 21 (V¹, p. 16).
[4] B. G. 81 (XX¹, p. 7).
[5] B. G. XX¹, p. 16.
[6] B. G. XX², p. 3.



Dans la même cantate, d'amples motifs de violon s'étendent, comme des remous, dans l'air de l'*Elbe*[1], et l'air du *Danube* est accompagné d'une musique fluide, par les hautbois d'amour et la basse continue[2].

Non seulement les spectacles et les bruits de la nature se manifestent dans les œuvres de Bach, mais on y découvre aussi des pages où le maître ne se contente pas de nous présenter la forme sonore des choses, et de ranimer le jeu des phénomènes. Il va plus profond, et il réveille en nous ces paysages un peu troubles dont les brouillards colorés servent de décors à certains de nos souvenirs, et composent l'atmosphère de nos émotions. Pour évoquer de telles images, complexes et pathétiques, le pittoresque primitif des imitations sonores et des esquisses descriptives ne lui suffit point : il lui faut, avec un art plus riche, des artifices plus secrets et plus pénétrants. Il doit surtout agir avec continuité, afin que l'œuvre entière soit comme saturée d'impressions de même espèce, qui maintiennent l'auditeur dans une sorte de rêve contemplatif. Le rôle de l'orchestre est décisif dans de telles scènes. Tout l'enchantement provient de ce discours indéfini et nuancé qui séduit dès le premier moment, et fascine peu à peu par sa monotonie chatoyante. Si nous examinons les airs où Spitta distingue très juste-

[1] *Ibid.*, p. 35.
[2] *Ibid.*, p. 41.

ment des traces de ces interprétations de la nature, nous observons que les éléments les plus saisissables en sont fournis par l'orchestre. Ainsi, dans l'air de ténor de la cantate pour la Pentecôte, *Erschallet ihr Lieder*[1], où «flotte l'haleine de mai»[2], le premier, le second violon et l'alto, unis, déploient des gammes égales qui s'abaissent et s'élèvent doucement, comme si de grands souffles alternatifs les propageaient. Dans la cantate pour le lundi de la Pentecôte, *Also hat Gott die Welt geliebt*[3], le premier chœur, l'épisode instrumental qui termine l'air de soprano, et l'air de basse accompagné de hautbois nous donnent des impressions d'été: on dirait que cette œuvre se déroule dans un paysage de prairies en fleurs, sur lesquelles descend, au crépuscule, l'ombre des bois peuplés d'échos. L'air de ténor de la cantate de Pâques, *Der Himmel lacht*[4], a le caractère d'une « chanson de printemps », dit Spitta[5] : c'est encore par l'orchestre que Bach exprime cette vague poésie du temps d'avril. Il chante la «rénovation de l'homme»: l'accompagnement, d'une sonorité touffue, pleine de bruissements et de murmures incertains, nous fait penser à l'harmonie de la brise dans le feuillage[6]. Tandis que Salomon Franck nous parle de la renaissance de l'âme, Jean-Sébastien nous en présente le symbole, et nous annonce la résurrection des forêts.

La *Sinfonie* qui précède la deuxième partie du *Weihnachts-Oratorium*[7] est un admirable tableau de la nuit de Noël dans la campagne allemande. Il ne faut point y chercher, avec Spitta, le charme de «l'idylle orientale», mais on peut y reconnaître, après lui, un tableau des nuits claires du nord. L'effet cristallin produit par l'union des violons et des flûtes traversières, suggère des visions d'hiver. On se figure les champs, couverts de la neige qui

[1] B. G. 172 (XXXV, p. 58).
[2] *J. S. Bach*, II, p. 391.
[3] B. G. 68.
[4] B. G. 31 (VII, p. 38).
[5] *J. S. Bach*, I, p. 535 et p. 536.
[6] L'orchestre comprend deux violons, deux violes, violoncelles et continuo.
[7] B. G. V², p. 51.

craque sous les pas, et on se représente la lumière scintillante des étoiles, tandis que la persistance du rythme balancé rappelle, en même temps, l'harmonieux pèlerinage des astres au travers des espaces nocturnes, et le vol incessant des anges, mystérieux messagers de l'enfant-dieu.

A ce concert des cieux, la musique des bergers répond par des accords de hautbois. Suivant la coutume, Bach use de ces instruments dans ses descriptions pastorales. Dans le premier chœur de la cantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern*[1], les hautbois, avec les cors, réveillent en nous des sensations de la vie aux champs. Il en est de même dans la cantate *Der Herr ist mein getreuer Hirt*[2]. Les deux flûtes qui accompagnent l'air de soprano de la cantate profane *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*[3], nous rappellent les tintements des pâturages.

Le caractère des saisons se manifeste d'ailleurs aussi merveilleusement dans les cantates profanes que dans les cantates religieuses. Le premier air de soprano de la cantate *Weichet nur betrübte Schatten*[4] est tout imprégné de la poésie du printemps: dans le *Dramma per Musica* écrit en l'honneur d'A. F. Müller (1725), l'orchestre prédit la fureur prochaine des vents d'équinoxe, et la mélancolie de l'automne dépouillé[5].

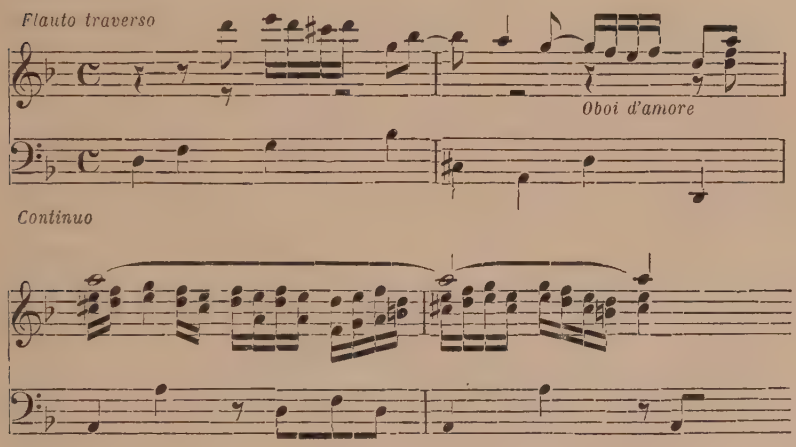
Par de telles évocations, Bach nous apprend assez qu'il a compris le langage des choses, et qu'il s'est appliqué à le transmettre. Il va plus loin encore: nul mieux que lui ne sait démêler, dans les spectacles de la nature, les teintes de notre âme. Loin de se refuser à toute communication avec le monde sensible, il consent, pour nous montrer ses «brouillards», à en prendre l'image en dehors de lui, et il environne de paysages expressifs les peintures qu'il nous fait de ses émotions. En cela, il est profondément allemand. Spitta observe que «c'est un trait du caractère germanique,

[1] B. G. 1.
[2] B. G. 112.
[3] B. G. XXIX, p. 16.
[4] B. G. XI², p. 75.
[5] B. G. XI².

que de reconnaître dans la nature extra-humaine une sorte de personnage, associé à la joie et à la douleur des humains »[1]. On peut citer de nombreuses pages où Bach semble vouloir mettre la nature d'intelligence avec l'homme. Il dépeint avec une étrange subtilité les heures troubles où les fantômes hantent notre imagination, dans le crépuscule de notre activité consciente. Des brumes du soir, il fait surgir une multitude de formes indécises qui se meuvent autour de nous, messagères de prodiges et de mystères. Dans le premier chœur de la cantate *Bleib' bei uns*[2], le murmure insaisissable et obstiné des instruments à cordes assombrit cette œuvre où Bach nous annonce l'angoisse de pèlerins d'Emmäus que la fin du jour inquiète. Au début de la cantate *Am Abend aber desselbigen Sabbaths*[3], le maître décrit d'une manière analogue l'effroi des disciples, à l'approche de la nuit, et il emploie encore le même procédé dans le récitatif de la cantate *Mein Gott, wie lang', ach lange,* où le soprano déplore que le «rayon de la grâce ait disparu dans l'obscurité et dans les nuages »[4]. Vers la fin de la *Matthäus-Passion,* la basse adresse une admirable invocation à «l'heure du soir..... où l'alliance avec Dieu a été conclue»[5], et le compositeur laisse flotter au-dessus des tenues prolongées du *continuo* des motifs qui s'exhalent en frémissant, comme les nappes de buée montent au fond des vallées «à l'heure fraîche du soir». Tout un cortège de représentations et de sensations se déploie ainsi, à l'appel des mots. Au moment de nous montrer le Christ arrivé à la fin de sa tâche, et l'homme régénéré, Jean-Sébastien a pensé à cette heure, où le travail des champs vient de cesser et où la rosée ranime les plantes. Pour couronner son poème religieux, il emprunte les dernières images à la « bible de la terre » où il trouve, et les traces de Dieu, et les reflets de ses propres affections.

[1] *J. S. Bach*, II, p. 390.
[2] B. G. 6.
[3] B. G. 42.
[4] B. G. 155.
[5] B. G. IV, p. 251.

Cette tendance à découvrir une sorte de sympathie entre les aspects de la nature et les dispositions de notre âme paraît souvent dans les œuvres de Bach. Quand il parle de la « vallée de misères », dans l'air de ténor de la cantate *Ach, lieben Christen, seid getrost*[1], il nous suggère l'image d'une lande aride où souffle un vent plaintif. Dans l'air de soprano de la cantate *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*[2], la flûte et les *oboi d'amore* évoquent un paysage aux lignes tristes, sans végétation et sans vie, où les sons portent loin, se prolongent en vibrations flottantes, et vont en s'éteignant, dans l'atmosphère déserte.



Le premier chœur de la cantate *Liebster Gott, wann werd' ich sterben*? présente à Spitta un « tableau musical où s'entremêlent des sons de cloches et des parfums de fleurs », et ces pages rappellent à l'historien de Bach les impressions que l'on ressent dans un cimetière, au printemps[3]. Il semble que, dans cette œuvre, destinée au dimanche où se lit à l'office l'évangile du jeune homme de Naïm, le musicien ait voulu décrire une scène de funérailles. Mais il ne l'a point assombrie. Une vieille peinture allemande, au

[1] B. G. 114 (XXIV, p. 96).
[2] B. G. 146 (XXX, p. 168).
[3] *J. S. Bach*, II, p. 264.

musée de Lübeck[1], nous montre un cortège d'enterrement qui chemine dans une campagne verte et toute fleurie : autour des draperies noires, on n'aperçoit que des symboles de vie. C'est dans le même sentiment que Bach a composé cette cantate, où il s'inspire peut-être d'une phrase qu'il a chantée autre part : « La fraîche tombe me couvrira de roses »[2]. On dirait qu'il soit tout près de continuer, en rêveries panthéistes, ses pieuses réflexions. Il croit à la résurrection en Dieu, mais l'instinct germanique lui suggère une vague doctrine du retour aux éléments : l'idée de la nature et l'idée de Dieu se mêlent un peu dans son esprit, comme s'il y entretenait d'obscurs commentaires des paroles de Jakob Böhme : « La création n'est rien autre chose qu'une manifestation du Dieu infini qui existe en tout ».

* * *

Dans la préface à son édition du *Clavecin bien tempéré*, M. Eugen d'Albert déclare, péremptoirement, que Bach ne connaissait pas les innombrables nuances de la passion, de la douleur et de l'amour, et qu'il ne soupçonnait même pas que la musique pût les exprimer[3]. Par tout ce qui précède, dans ce livre, j'ai cherché à démontrer que Bach était, au plus haut degré, un compositeur pathétique. Nous verrons, maintenant, que le maître n'a pas rejeté de son œuvre les représentations de l'amour. A la vérité, nous ne le trouvons point au nombre des compositeurs qui ont interprété, avec complaisance, et d'une manière suivie, les poèmes ardents du *Cantique des Cantiques*. Le frère Lodovico Zacconi reprochait presque à Palestrina d'en avoir interprété le texte. S'il avait pu lui donner son avis, écrivait-il, il lui eût conseillé de renoncer à écrire sur de telles paroles, car les chanteurs se plaisaient à ne faire entendre que des pièces comme *Quam pulchra est amica mea* et d'autres, semblable-

[1] Une reproduction de ce tableau se trouve dans l'ouvrage de M. Goldschmidt : *Lübecker Malerei und Plastik bis 1530* (1889).

[2] Dans la cantate *Komm, du süsse Todesstunde* (B. G. 161).

[3] *Das wohltemperierte Clavier*, 1re partie (Stuttgart et Berlin, J. G. Cotta, 1906).

ment teintées d'un coloris sensuel, et Dieu sait quelles étaient leurs pensées et leurs intentions quand ils les modulaient[1]. On aurait pu aussi, plus justement, blâmer Heinrich Schütz d'avoir choisi, dans ce livre d'amour, de fort sensuelles prières[2]. Bien qu'il ait écrit, parfois, sur des paraphrases de ces pages exaltées, Bach ne les a jamais traitées que par rencontre, offertes par son librettiste, et d'ailleurs dégagées de toute figure charnelle. C'est par d'autres moyens qu'il nous livre les secrets de son cœur passionné : dans certains passages de ses cantates d'église, il nous les dit avec une complète sincérité. Mais il ne faut point, quand l'on veut recueillir ses confidences, fonder un jugement sur d'insuffisants aveux. Pour Spitta, le duo entre la basse et le soprano, dans la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*[3] donne « l'impression d'un charmant duo d'amour »[4]. J'en conviens, mais j'ajoute que l'âme profonde de Bach ne s'y révèle point. Le texte nous présente un dialogue maniéré dont les personnages sont Dieu et l'âme fidèle, et loin de dissimuler les défauts de la scène, Bach les étale naïvement. On dirait qu'il ne soupçonne point que l'affectation galante de ces paroles, ridicule au théâtre, est intolérable à l'église. Il n'enveloppe même pas dans les replis de l'orchestre les niaiseries du colloque : puéril et fade, l'entretien se poursuit entre les deux personnages, sans que rien ne le rehausse, sans que rien ne le transfigure. Avec ingénuité, le compositeur insiste sur des phrases, d'une tendresse apprêtée, que les jeux du contrepoint redisent incessamment. Quelques musiciens qui vivaient trop à l'écart du monde ont eu de telles méprises et ont écrit, pour leur culte, dans le style des « bergeries » de l'opéra. Mais il est peu probable qu'ici Jean-Sébastien pèche par ignorance. Si éloigné qu'il se soit tenu de la scène, il connaît du moins le ton du répertoire. S'il traite comme un fragment d'opéra pastoral le sujet que le poète lui offre, c'est que ces vers lui rappellent des entretiens d'opéra. Son erreur provient,

[1] Voyez l'art., déjà cité, de Chrysander.

[2] *Symphoniae sacrae*, 1re partie, 5e vol. de l'éd. Spitta.

[3] B. G. 21.

[4] *J. S. Bach*, I, p. 532.

à la fois, d'un excès de mémoire, et d'un excès de probité : il obéit aux convenances du genre que le librettiste adopta. Traducteur consciencieux, il s'efforce d'accorder sa musique avec le thème proposé. Mais ce n'est pas en lui qu'il peut trouver des tournures de chant pour ces gentillesses. Pour un tel sujet, les modèles ne lui manquent point : « Tu me hais ! Je t'aime ! — Ah ! que non point ! Oui ! certes ! ». Ce badinage des répliques entrecroisées paraît assez fréquemment dans les opéras de Hambourg [1].

D'autres cantates contiennent des dialogues d'amour de même tour et de même coupe, mais Bach sait mieux se dégager des pièges fleuris que lui a tendus le poète. Sous les coquetteries du discours alterné, il découvre un sentiment sincère et puissant, qui est le sien, et les défauts du livret s'effacent, quand sa musique, prenant le pas sur le poème, nous apporte directement l'écho de cette profonde tendresse allemande qu'un jargon « à la mode » avait travestie. Par le langage des sons, il nous révèle ainsi, dans son essence, l'émotion que les paroles ont rapetissée et défigurée. Il ne s'arrête plus à ce que disent les acteurs, mais il exprime ce qu'il devraient dire. Au delà de leur bavardage, il va jusqu'à l'âme, et il substitue aux grimaces du théâtre un spectacle intérieur et véritable. En une phrase d'oracle, Hildegarde, l'abbesse de Saint-Ruprecht, a prédit, vers 1150, l'effet d'une telle musique : « *Sic et verbum corpus designat, symphonia autem spiritum manifestat* » [2]. Nous retrouvons quelque chose de cette « vision » dans la pensée, souvent citée, d'Arthur Schopenhauer : « *Die Musik ist das Abbild des Willens selbst* » [3]. Dans les duos de la cantate *Wachet auf*, le maître confirme la justesse de ces aphorismes qu'ont inspirés, à des époques de culture si différente, la rêverie et la philosophie allemandes. Le second duo de cette cantate représente Jésus, le « fiancé », qui répond aux paroles d'amour de la

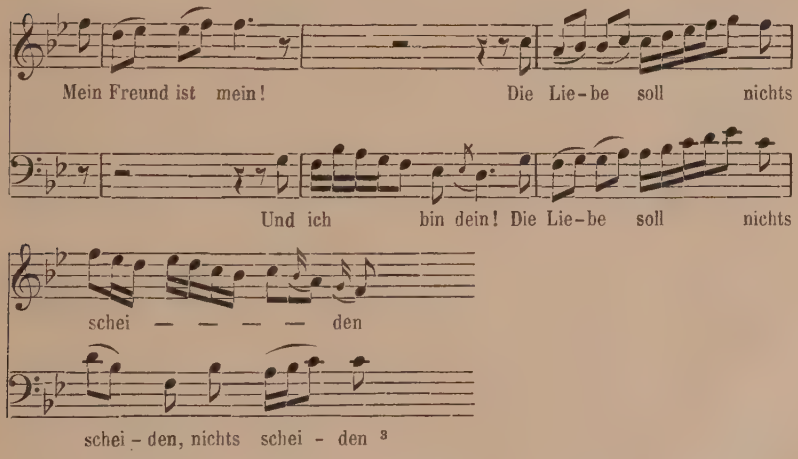
[1] Voyez, par ex., *Sueno*, de Feind, acte I, sc. 3. Le texte de cet opéra, joué en 1706, est publié dans les *Deutsche Gedichte* de Feind (1708). Lisez aussi la 12e sc. de *Bellerophon*, dans *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, de Hunold (Menantes), etc.

[2] *Scivias*, l. III, *visio* 13 (tome 197 de la *Patrologie* de Migne, col. 735).

[3] *Die Welt als Wille und Vorstellung* (III, § 52).

vierge élue : « Mon ami est à moi. — Et je suis à toi. — (Ensemble) Rien ne doit désunir notre amour ».

Les motifs, clairs et caressants, passent d'une voix à l'autre : commencés par le soprano, la basse les achève. Le hautbois, qui les annonce et les répète, fait rayonner dans toute la scène une douce lumière. Mais voyez avec quelle habile simplicité le maître, qui décrit si élégamment, dès le début, la beauté souriante des personnages, nous dit l'harmonie de leurs âmes. Accordés, leurs chants s'assemblent bientôt, après s'être complétés. Si, d'une part, ces mélodies, n'arrivant à leur perfection que grâce à la communauté de sentiments des deux interlocuteurs, se développent comme une glose musicale de la phrase de Leibniz : « Aimer est être porté à prendre du plaisir dans la perfection... de l'objet aimé »[1], on distingue, d'autre part, dans la fusion des thèmes, un commentaire symbolique de cette proposition de Johann Arndt († 1621), dont Bach possédait le livre *Vom wahren Christenthum :* « La première propriété de l'amour est d'unir l'amant avec la chose aimée et de le changer en elle-même »[2].

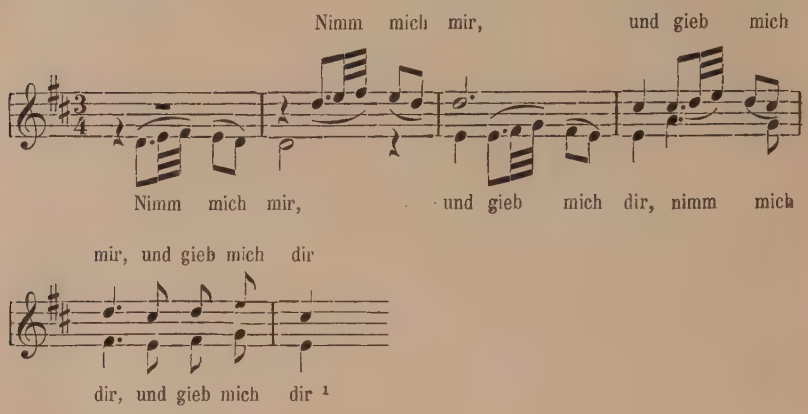


[3]

Le duo de la cantate *Nur Jedem das Seine* renferme un passage où les voix se joignent : comme dans l'exemple pré-

[1] *Nouveaux Essais*, II, 20.
[2] L. IV, 2e part., ch. 28.
[3] B. G. 140 (XXVIII), p. 279).

cédent, la musique traduit cet abandon de la personnalité que Salomo Franck annonce dans ces vers: «Enlève-moi à moi-même, et donne-moi à toi».



Dans cette œuvre (1715), bien antérieure à la cantate *Wachet auf* (1731 ou 1742), le compositeur témoigne déjà qu'il pénètre le mystère des volontés alliées. Un peu plus tard, ce mystère devait lui être pleinement révélé par un miracle de la patience aimante. Quand, dans les *Wahlverwandtschaften*, Édouard s'aperçoit que, peu à peu, l'écriture d'Ottilie s'est modifiée au point de paraître toute semblable à la sienne propre, il s'écrie: «Tu m'aimes, Ottilie, etc.»[2]. Anna Magdalena Wülken, la seconde femme de Bach, donna la même preuve d'amour. Faites par elle, certaines copies des œuvres du maître peuvent presque passer pour des manuscrits originaux: la partition de la cantate *O heil'ges Geist- und Wasserbad*[3] a été d'abord prise par Spitta pour un autographe du *cantor*[4].

Tandis que les livres de piété lui en proposaient la théorie, Bach achevait ainsi de connaitre, par l'expérience, la force du sentiment qui, en dirigeant deux individus l'un

[1] B. G. 163 (XXXIII, p. 61).

[2] Ch. XII du roman de Goethe.

[3] B. G. 165.

[4] *J. S. Bach*, I, p. 809. Cette erreur est rectifiée dans le second volume, p. 789.

vers l'autre, les refait à l'image l'un de l'autre, et supprime leurs différences. C'est bien, d'ailleurs, l'amour humain qui anime ces duos où l'âme fidèle et Dieu échangent des serments et des promesses, mais l'amour humain dans ce qu'il a de plus général et de plus intense. Toute la tendresse des appels de Corysande et de Florestan ne va pas aussi loin. Dans *Amadis de Gaule* (1684) Jean-Baptiste Lully nous dit leurs aspirations, mais ils gardent leurs personnes distinctes. Chacun d'eux soupire doucement le nom de l'être cher[1]. Quand il fait dialoguer la vierge choisie et le fiancé mystique, le musicien d'église atteint, par sincérité religieuse, au dernier degré de l'expression passionnée. De leurs voix mêlées et asservies aux mêmes motifs, ses chanteurs nous annoncent les pages où Tristan et Ysolde alimentent leur délire : « Je ne suis plus Tristan », dit Tristan, « Je ne suis plus Ysolde », chante Ysolde, « je suis Tristan, et tu es Ysolde »[2].

Tandis que, pour signifier que l'union des cœurs est accomplie, Bach rapproche des motifs semblables et les relie par des harmonies consonnantes, il explique, par un artifice musical opposé, les efforts de l'amour qui cherche encore et qui tend vers son objet. Bien souvent, les mots par lesquels se traduit l'idée du désir sont accompagnés de thèmes formés des notes appartenant à l'agrégation dissonante qui réclame le plus impérieusement une résolution, c'est-à-dire le retour à la concorde[3].

On trouve, dans le premier duo de la cantate *Wachet auf*, une merveilleuse application de ces tournures mélodiques : le violon solo les articule avec une véhémence troublante. Les voix du fiancé et de la vierge sage ne font guère que réaliser le dialogue impliqué dans l'évangile des « dix vierges » : « J'attends, ma lampe brûle encore, quand viendras-tu, mon Sauveur? — Je viens, je suis à toi ». Mais, sous le colloque naïf, Bach distingue, par une sorte d'intuition propre au génie allemand, de profondes images[4].

[1] Acte I, sc. 2.
[2] *Tristan und Ysolde*, acte II.
[3] P. ex., des arpèges de septième diminuée.
[4] B. G. 140 (XXVIII, p. 268).

En cette flamme vacillante et sans cesse ranimée que contient la lampe de l'Écriture, il aperçoit une image du désir dont l'âme entretient la brûlure âpre et chère, sans laquelle il ne lui semblerait plus qu'elle vit. Pendant que les chanteurs se partagent respectueusement le texte de l'Évangile, un impétueux commentaire enveloppe leurs timides audaces. D'abord le violon parle comme eux, puis il dit, avec passion, ce que leur langage modeste et embarrassé de fleurs avoue gauchement. Les personnages prolongent un entretien discret, retenu, un peu traînant, car ils semblent malhabiles à l'expansion, comme les soupirants, à l'amour silencieux, que célèbre Neumeister[1], et ils ne soutiennent le dialogue que par des redites, arrêtés dans le discours par l'excès même du sentiment. C'est de tout ce qu'ils gardent en leur cœur, parce qu'ils ne savent l'énoncer, ou parce qu'ils craignent de le profaner en le publiant, qu'est gonflée la cantilène éperdue et tourbillonnante du violon. Elle palpite de leur fièvre, et elle multiplie les soupirs de la langueur avide que leur chaste réserve nous dérobe. Encore que destinée à dire les transports d'un amour très pur, elle n'est pas exempte de cette vague tristesse qui obsède le cœur des amants, et que les écrivains du XVIIe siècle rappellent si volontiers, soit qu'ils la considèrent, avec Bossuet, comme inséparable de l'amour profane[2], soit qu'ils la jugent, avec Bussy-Rabutin, infailliblement associée à l'inquiétude d'aimer[3].

Cette mélancolie fait le fond de l'air caressant que Phébus chante pour le «bel Hyacinthe», dans le *Défi de Phébus et de Pan*. Observons que cet air est en *si mineur*. Or, la tonalité de *si mineur*, dans laquelle Bach a d'ailleurs composé quelques-unes de ses plus belles œuvres, était alors considérée comme «bizarre, morose et mélancolique». Elle a quelque chose de voilé qui convient parfaitement à cet air, d'une tendresse discrète et pénétrante.

1 *Wohl dem, welcher seine Brust | Mit Verschwiegenheit verschliesset*, etc. (P. 210 de l'ouvr. déjà cité de Hunold).

2 «L'amour profane est toujours plaintif; il dit toujours qu'il languit et qu'il se meurt» (*Sermon pour l'Assomption*, 1663, t. II des *Oeuvres complètes* éd. de 1862, p. 803).

3 Cité dans la 2e p. de la *Music. Handleitung* de Niedt, éd. en 1721, p. 99.

Dans une cantate où il exprime chaleureusement le poème du désir, *Ich geh' und suche mit Verlangen*, Jean-Sébastien emploie aussi une tonalité caractéristique, le ton de *mi majeur* que Mattheson déclare «le plus propre pour les sujets d'amour exalté, et désespéré».

Par ce choix de tonalités particulières, Bach nous apparaît encore en communauté de pensée et d'usage avec ses compatriotes [1]. Un dernier exemple nous le montre de même attaché aux formes d'invention et de réflexion chères aux artistes de son pays. On sait que les vieux peintres allemands aiment à mélanger les représentations de l'amour et les figures de la mort. Dans le livre de musique d'Anna Magdalena, sa seconde femme, Bach évoque, alliées, les images de l'amour et de la mort. Mais, au lieu de faire grimacer, près de la bien-aimée, l'horrible tête décharnée que les maîtres du moyen âge rendent si menaçante, en face de la jeunesse épanouie, il ose braver la mort, quand il se sait réconforté, jusqu'à la dernière heure, par l'amour. «Ah! que ma fin serait heureuse, si tes chères mains me fermaient les yeux, ces yeux qui te furent fidèles ! ». Par l'interprétation qu'il donne à ces paroles, Bach témoigne d'une sentimentalité noble dont les accents contenus ont déjà cette simplicité pénétrante qui donne tant de force à certains *Lieder* du XIXe siècle. Par l'idée, cependant, il tient au passé : non loin de ce chant de l'amour, consolateur de la mort, se trouvent, singulières preuves de tendresse chrétienne, une chanson où notre vie est comparée à la plus fuyante fumée [2], un air qui nous rappelle la tombe et le glas, et, enfin, cet incomparable cantique de l'agonie sereine: «Endormez-vous, ô mes yeux éteints». Seul, un Allemand au cœur plein d'une religion vivace qui prêche la *Sehnsucht* de la vie inconnue, pouvait offrir de tels présents à la femme aimée.

* * *

[1] Voyez Mattheson (*Das neu eröffnete Orchestre*, 1713, 3e p. 2e ch.); Mattheson cite d'ailleurs Kircher.

[2] B. G. XLIII². Le texte de la chanson de la «la pipe» est imité d'un poème de Lombard, pasteur à Middelbourg, traduit par Canitz (*Gedichte*, éd. par J. U. König, 1734, p. 300).

Par ses œuvres comiques, Bach achève de nous révéler son génie d'Allemand.

J. M. Schmidt en cite quelques-unes qui, vers 1749, devaient être populaires à Leipzig[1]. Cette vogue nous annonce déjà que la verve comique du maître est bien d'essence germanique, car le rire a quelque chose de national, et chaque pays conserve ses formes de plaisanterie, qui tiennent à sa langue, à ses habitudes, à ses modes. Dès qu'il tente d'égayer, tout homme trahit son origine, sa culture et ses goûts, et les rieurs qu'il entraîne se dénoncent avec lui. Quand Schmidt reconnaît la vertu communicative des joyeusetés de Bach, il nous en indique par là même la qualité : Jean-Sébastien s'est diverti comme un Allemand. Cet homme grave, qui faisait si bien rire, n'avait d'ailleurs qu'à prendre modèle sur quelques anciens de sa famille. Son arrière-grand-père, Hans Bach († 1626), était connu, dans toute sa province, pour unin comparable inventeur de drôleries. Il y avait deux portraits gravés de ce ménétrier facétieux : dans l'un, on le voyait bizarrement accoutré, et jouant du violon : « Si tu l'entends, il faut que tu ries », lisait-on dans les vers qui accompagnaient cette effigie burlesque. Sous la légende figurait, en manière d'armoiries, une marotte[2]. Une tête coiffée du même bonnet de fou paraît dans le filigrane du papier sur lequel est copié un *Lamento* de Heinrich Bach (1615-1692), et cette copie provient sans doute de la famille Bach[3]. Philippe-Emmanuel Bach, dans ses notes jointes à la généalogie de sa famille, signale encore la « joyeuse humeur » de Heinrich, fils de Hans « à la jolie barbe ». Nous savons aussi, par lui, que les représentants de cette race de musiciens qu'étaient les Bach, aimaient à se réunir, à un jour dit, et, après avoir sanctifié leur assemblée par un choral, se plaisaient à chanter des chansons populaires, assaisonnées de gaudrioles un peu crues. Ils mettaient, d'ailleurs, un certain art dans leur amusement, mêlant habilement les motifs des diverses

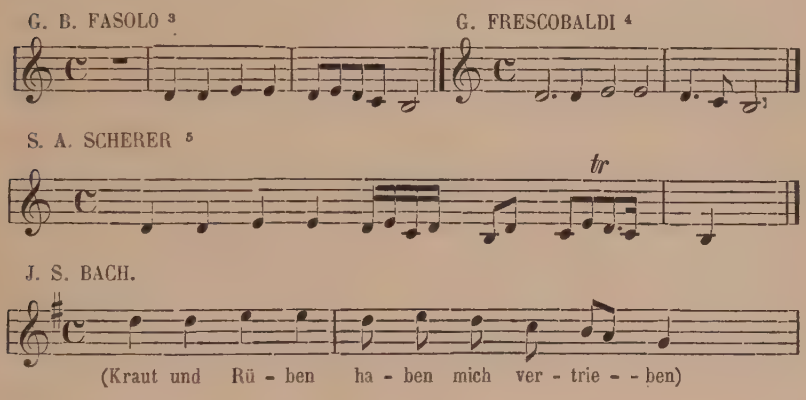
[1] *Musico-Theologia*, 1754.

[2] Pour tous ces détails historiques, voyez Spitta (*J. S. Bach*, I).

[3] Rappelons ici qu'une très ancienne marque de papier anglais est la marque au « bonnet de fou ».

chansons, selon les procédés employés par les arrangeurs de *quodlibets*[1].

Jean-Sébastien s'est souvenu de ces ingénieux « charivaris », quand il écrivit la dernière des trente variations destinées à Johann Theophilus Goldberg. Il y associe, avec adresse, des fragments de deux mélodies alors en vogue. Spitta donne le texte de ces chansons. La seconde n'est pas encore effacée de la mémoire du peuple. Il convient de remarquer ici que les deux premières mesures de cette chanson contiennent le thème de la *Bergamasca*, fréquemment traité par les compositeurs du XVIIe siècle. On le trouve en particulier chez Frescobaldi (1583-1644), chez G. B. Fasolo (né vers 1600), chez S. A. Scherer et chez B. Pasquini[2].



Par cette allusion á la *Bergamasca*, Bach évoque une autre chanson encore. Il n'est pas invraisemblable qu'il ait choisi ce motif de signification multiple pour augmenter le comique de son *Quodlibet*. Friedrich Erhardt Niedt nous renseigne sur la signification de la « bergamasque », dans le

[1] Sur cette forme de musique, on peut consulter l'article de Me Elsa Bienenfeld (*Sammelbände der I. M. G.* VI. p. 80).

[2] Voyez l'ouvrage déjà cité de M. Seiffert, p. 274.

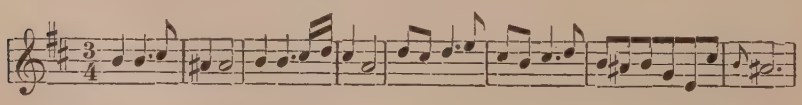
[3] *Annuale* ... 1645.

[4] *Fiori musicali*, 1635, p. 89.

[5] *Tabulatura Intonationum brevium* ... (1664). Cette œuvre est en cours de publication dans les *Archives* de M. Guilmant.

petit roman satirique qui sert d'introduction à la première partie de sa *Musicalische Handleitung*. Tacitus raconte son apprentissage chez le cruel maître Orbilius. Après avoir, pendant deux ans, étudié les mystères de la tabulature et s'être appliqué à reconnaître les « pieds de corneille », par lesquels on désigne la valeur des sons en durée, il obtint de jouer enfin son premier morceau, au titre majestueux de *Bergamasco*, pièce dans laquelle, remarque le narrateur, se trouve quelque vertu secrète, puisque tant d'organistes ont la manie de faire débuter par là leurs élèves. « La mélodie est, au demeurant, celle d'une chanson de paysans, que les polissons chantent dans les rues, *Ripen Garsten wille wi meyen* »[1]. En couronnant la quatrième partie de sa *Clavier-Uebung* par une variation où transparaît le souvenir de la pièce fameuse, et « antique », comme l'appelle Kuhnau[2], Bach aurait ainsi voulu rappeler quels avaient été les débuts de tant de musiciens et, qui sait, les siens peut-être, quand il travaillait sous la sèche discipline de son frère Johann Christoph, à Ohrdruf.

Bach ne s'en est pas tenu là dans l'usage des mélodies communes. Dans sa *Cantate en burlesque*, il emploie l'air de la *Folie d'Espagne*. Ce thème eut une merveilleuse fortune. Kuhnau cite la *Folie d'Espagne* dans les premières pages de son *Charlatan musical* (1700), et Johann Mattheson parle encore, dans son *Parfait maître de chapelle* (1739), de cette vieille mélodie qui, dit-il, « se rapproche de la sarabande ». Remarquons aussi que, dans l'ouverture de son opéra-comique *Jodelet* (1726), Reinhard Keiser ne dédaigne pas d'employer ce motif devenu vulgaire. Bach le pare d'une grâce mélancolique qui l'ennoblit et le rajeunit :



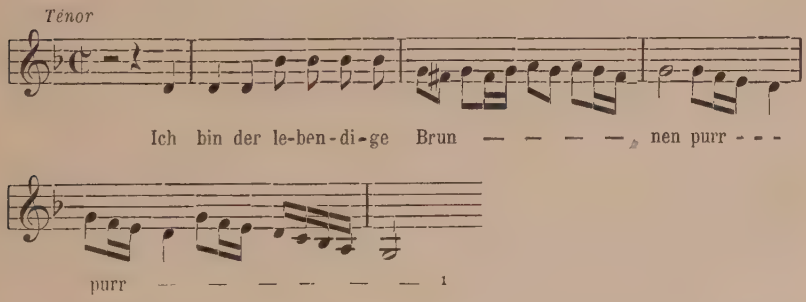
Un autre thème encore, dans cette « cantate villageoise », est d'origine étrangère. La fanfare que sonne le cor, dans

[1] ℣ X.

[2] *Das alt-väterische Bergamasco* (*Musicus curiosus oder Battalus*... 1691, p. 73).

l'air de basse *Es nehme zehntausend Ducaten,* se trouve dans un recueil formé par de Dampierre, « gentilhomme des plaisirs du Roy ». En 1742, ce refrain de chasse était cependant assez répandu en Allemagne pour être considéré comme un chant de paysans : dans le récitatif qui le précède, cet air est d'ailleurs annoncé comme étant bien approprié au goût rustique. Le soprano vient de chanter la bienvenue du nouveau suzerain de Kleinzschocher, d'une manière délicate, avec une affectation d'élégance et de coquetterie, mais la basse déclare que de telles finesses sont bonnes pour la ville : « Nous autres, paysans, ne chantons pas si doucement. Écoute un peu ce petit morceau, voilà qui me va ».

A côté de ces mélodies, adoptées par le peuple allemand, paraissent, dans cette œuvre, des mélodies dont l'origine est sans doute allemande. On ignore où il a pris le « vieil air » que le soprano propose aux rires de l'assemblée, mais cette *alte Weise* a la tournure de certaines chansons allemandes qui nous ont été conservées. Comparez-la, par exemple, avec ce que psalmodie, dans le *Peter Squentz* (1658) d'Andreas Gryphius, maître Lollinger, tisserand et « maître chanteur », qui joue le rôle de « la fontaine » :



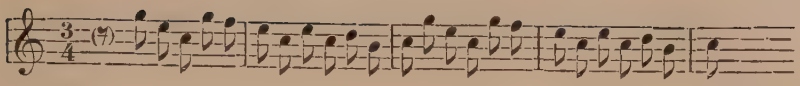
Le rythme pesant, la déclamation martelée, les redites mélodiques sont communes aux deux compositions. Dans l'une et dans l'autre se manifestent la lourdeur et les rabâchages des gens du peuple, accablés, dans les pays du nord, par un labeur uniforme et obsédant qui, souvent, laisse dans

1 *Andreae Gryphii Freuden- und Trauer-Spiele*, 1658, p. 28.

leurs joies un arrière-goût de fatigue, et les prive de cette fantaisie exubérante dont les Méridionaux seuls connaissent l'inépuisable variété. On y découvre une sorte d'obstination, des efforts pour «se rendre gai». Mais, que l'entraînement se prolonge, et les corps flegmatiques finissent par s'ébranler, une ivresse de mouvement succède à leur torpeur habituelle, la cadence rude les pousse et les porte, toute lassitude disparaît, et la chanson commencée d'un ton endormi, à mi-voix, s'achève à grands cris, la mesure frappée sur les tables et sur le sol, dans une sauvage harmonie de brocs entrechoqués et de chopes heurtées. Une violente invitation à la danse sort ainsi de cette musique saccadée. Il suffira que le *Bierfiedler* tire quelques accords de son violon, pour que tout le monde soit prêt à tourbillonner. Du reste, ce *maestro* de cabaret apparaît le premier: Bach n'a pas oublié, dans ses tableaux de la comédie villageoise, d'évoquer ce personnage essentiel des fêtes campagnardes, le ménétrier. C'est lui qui prélude à la cantate, assisté de son *socius* et de son apprenti, et leur orchestre formé de deux violons et d'une basse vient râcler une *suite* en style populaire, où figurent à peine les danses nobles qui règlent les pas des «hauts seigneurs», mais où s'enchaînent ces danses que, peu à peu dégourdis par des rythmes excitants, les «loustics» (*lustig*)[1] de kermesse varient de cabrioles, de sauts de carpe et de grimaces. La «symphonie» commence par une volte, et nous savons que les moralistes condamnent la folie tournoyante de la volte, et l'interdisent aux filles qui veulent garder bonne renommée. Plus loin, nous voyons quelques mesures dans le mouvement de la *country-dance* anglaise. Avec une autre cadence, un motif presque semblable se trouve déjà dans une collection de pièces destinées par Daniel Speer aux *Kunst-Pfeiffer* (1685). Présenté en *la* mineur, ce motif est repris en *do* majeur, après les quatre premières mesures. Voici cette seconde période[2]:

[1] Un recueil manuscrit de la bibl. du Conserv. renferme, avec des pièces de Couperin, et la *Vénitienne*, de Marchand, une pièce intitulée la *Loustique*, gigue, «à mains croisées».

[2] *Recens fabricatus Labor, oder neugebachene Taffel-Schnitz*. L'auteur a publié cette œuvre sous le pseudonyme d'*Asne de Rilpe*.



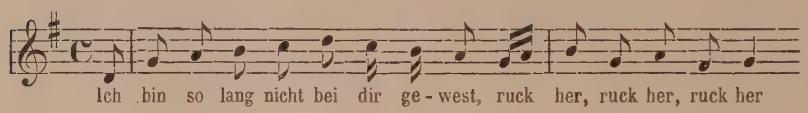
Si la solennelle sarabande est mêlée à ce pot pourri turbulent, du moins elle est caricaturée, lamentable comme une complainte d'ivrogne gémie sur un ton de plain-chant, et, par surcroît, ânonnée en octaves par les instruments. Avant qu'on n'entende le patois haut-saxon des chanteurs, Bach fait jargonner déjà sa musique, et il la réduit à la grammaire des paysans. « Allez donc voir si, dans tout l'empire romain, il se rencontre un manant auquel déplaise notre musique si le ténor, le discant et la basse procèdent par octaves étagées », écrit Wolffgang Caspar Printz vers 1696. « Même en France, ajoute-t-il, on trouve souvent une dizaine de musiciens bien posés qui râclent leurs ballets tous ensemble à l'unisson »[1]. Le comique de ce passage vient donc à la fois de ce qu'il est incorrect[2], et de ce qu'il renferme une double raillerie, adressée aux rustres à l'épais jugement, et aux ménétriers qui flattent l'ignorance de la foule. De même que, dans ses motifs, il conserve le tour burlesque des mélodies connues pour amuser le public, de même Bach renouvelle et applique l'esprit de satire des écrivains qui se moquent des artistes et des auditeurs mal dégrossis. Il emprunte en même temps à la musique qui fait rire, et à la musique dont on rit. Ici, la gravité de l'espèce de danse qu'il emploie rend plus bouffonnes encore les allusions qu'il y cache. Il a d'ailleurs un modèle dans une composition de J. H. Schmelzer (vers 1660). Cette pièce, qui a bien des rapports avec l'introduction de Bach, se termine en effet par une phrase jouée en octaves par les deux violons et la basse. Mais le maître viennois achève son esquisse divertissante des « cornemuses polonaises » en abandonnant un chant d'église aux instruments qui ont imité le bourdonnement, le dialogue nasillard et les cadences dévergondées des chalumeaux tremblants et

[1] *Phrynis Mytilenaeus*, 1696, p. 20.

[2] Dans son *Amfiparnasso*, O. Vecchi emploie des quintes parallèles, dans le dessein d'être comique (1594).

mal réglés: les mendiants qui en sont les virtuoses vagabonds finissent par une parodie du *Te Deum*[1]. Le *cantor* ne consentirait jamais à profaner ainsi quelque verset du choral, en le mêlant à des farces de cabaret[2]: dans sa rhapsodie, où tant de réminiscences musicales ramènent le souvenir de paroles gaillardes, il n'admet point de cantiques sacrés que le voisinage des *Gassenhauer* avilirait[3].

Il respecte trop ce qui tient au culte de Dieu pour puiser dans la liturgie des fous. Remarquons aussi que la veine populaire lui fournit assez de sujets de sotie, pour qu'il n'ait pas besoin de travestir les choses saintes, afin d'augmenter le rire. Les allusions aux gaudrioles permises éclatent partout. Mêlés par l'orchestre au premier récitatif, des thèmes vulgaires arrivent à propos pour encadrer les paroles du gars et de la péronnelle. Quand il a dit: «Ah, notre maître n'est pas grondeur: il sait aussi bien que nous, et même mieux, combien il est bon de badiner un peu», les violons jouent un motif qui semble tiré de la chanson déjà employée dans le *Quodlibet* des «trente variations»:



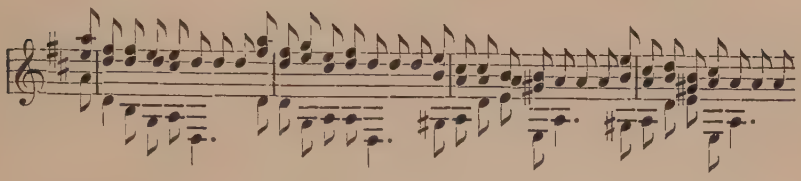
Et, dès que la fille a, sans doute, accordé au galant l'unique baiser qu'il réclame et qui ne le satisfera point, on entend une courte ritournelle qui paraît prise dans la

[1] Recueil manuscrit de la Bibl. nat. (Vm 7 1099). J'ai fait exécuter cette pièce, en 1905, à l'*Ecole des Hautes Etudes sociales*.

[2] Le pieux Heinrich Bach, accusé d'avoir laissé plaisanter, chez lui, sur le *Vater unser*, se défendit énergiquement contre cette calomnie (Spitta, I, 32). Observons, ici, qu'un *Quodlibet* du XVIe siècle, cité par Hilgenfeldt (*J. S. Bachs Leben*, etc., 1850), mélange plusieurs chorals, et que le *Vater unser* y est compris. H. Bach aurait-il fait chanter cette composition, et serait-ce l'origine de la plainte faite contre lui?

[3] Par une allusion, cependant, il nous rappelle dans cette cantate les prières de l'assemblée chrétienne. Quand la *Dirne* et le garçon disent: «Le pasteur fait toujours faire pénitence», les instruments imitent la prière marmottée, comme dans les exemples cités plus haut (p. 125 et p. 126). Ce souvenir intervient à propos: les filles dévergondées étaient tenues à une sorte de pénitence publique, à l'église (Cf. Niedt, 3e part. de la *Mus. Handleitung*, p. 36).

Noce villageoise (*Schwäbische Bauren-Hochzeit*) de Daniel Speer[1] :



Enfin, Bach traite plusieurs airs en forme de danse. Le premier et le dernier sont de ces *Bourrées* dans lesquelles Mattheson voit « quelque chose de grotesque ». Spitta observe que les airs *Ach, es schmeckt doch gar zu gut* et *Ach, Herr Schösser* sont des *Polonaises* : dans le *Musicus curiosus oder Battalus* (1691), attribué à Johann Kuhnau, un des épisodes ridicules, dont l'auteur brode le récit des hauts faits de Battalus, nous montre ce héros des concerts d'auberge, en habit de heuduque, dansant la polonaise avec la servante et l'entraînant dans sa chute. Kirnberger considérait comme une *Mazurka* l'air *Fünfzig Thaler baares Geld*, et l'air *Und dass ihr's alle wisst* n'est autre qu'une *Paysanne* (*Rüpeltanz*).

En s'inspirant de la musique populaire, Bach prend non seulement le ton qui convient pour représenter ses personnages, mais le ton qui convient pour divertir ses auditeurs. Des œuvres telles que la *Cantate en burlesque* s'adressent en effet au simple public. Certes, les musiciens seuls en distingueront chaque finesse et pourront même se gausser de ceux qui applaudissent sans tout comprendre. Mais une bonne part d'hilarité reste encore aux spectateurs ingénus, à ces habitués des séances qui se donnent au café de Zimmermann, l'hiver, dans son jardin, l'été. Il leur faut une musique un peu gaillarde pour assaisonner les plaisanteries crues du livret. Car Picander, qui en est l'auteur, ne redoute pas la trivialité[2]. Ces paysans parlent volontiers le langage de *Hans Wurst*, dont le pittoresque est bigarré d'images grossières. La maritorne endimanchée, qu'il met en

[1] Lire la basse une octave plus bas. Cette citation est prise dans l'ouvrage cité.

[2] Sa muse est volontiers grossière (cf. *Gottsched*, de M. Waniek, p. 68).

scène, minaude « à la manière des villes », dans un air tout enrubanné de guirlandes par une flûte à peine narquoise, air charmant où Bach, malgré son parti pris de raillerie, ne se défend point d'être sincèrement tendre. Mais ne jugez pas cette effrontée sur le costume dont le musicien l'a vêtue : sa jupe de fête galamment brodée « recouvre des cottes qui sentent l'étable. Veut-elle dire combien lui paraît délicieuse l'idée qu'elle a d'un couple bien uni, elle assure qu'elle s'en trouve toute remuée, comme si, en elle, un fol essaim de guêpes se livrait bataille ». Elle termine du moins par cette comparaison qui, seule, se peut traduire[1] ; le reste rappelle de trop près la chanson de Nicolaus Piltz : « *Die Weiber mit den Flöhen, die ha'n ein' steten Krieg* »[2].

Ne nous révoltons point contre ces manques de délicatesse : consciencieusement, Bach souligne les paroles les moins nobles, et les honore de petites descriptions. Son goût ne s'offusque point de ces inconvenances du poète : il les admet comme appartenant au genre même qu'il traite. Au surplus, les facéties ordurières sont trop dans la tradition des comiques allemands, pour que ces hardiesses, en somme assez modérées, lui répugnent. Sans remonter aux plaisanteries grasses et aux chansons impudentes du XVIe siècle, aux exploits de Grobianus[3], nous voyons encore, bien près de Bach, des gens fort respectables se dérider et se débrider en écrivant de singuliers récits dont ne s'accommoderaient plus guère que des soldats ou des étudiants qui font montre de cynisme. Si vous lisez les aventures du « joyeux Cotala », vous vous étonnez de voir que l'un des principaux moyens auxquels l'écrivain a recours pour divertir ses lecteurs, c'est la narration de scènes dégoûtantes. Il y a une profusion d'histoires fétides dans les chapitres où le « joyeux *musicus instrumentalis* » raconte

[1] Voici le texte allemand : « *Ach, es schmeckt doch gar zu gut, — Wenn ein Paar recht freundlich thut, — Ei, da braust es in dem Ranzen, — Als wenn eitel Flöh' und Wanzen — Und ein tolles Wespenheer — Mit einander zänkisch wär !* »

[2] A. W. Ambros. *Geschichte der Musik*, 3e vol 1893, p. 408.

[3] Le livre fameux de F. Dedekind (*Grobianus*, 1549) fut suivi de plusieurs ouvrages de même tournure, satires assez grossières de la grossièreté. Le nom de *grobianus* est d'ailleurs emprunté à Séb. Brant (*Narrenschiff*, 1494).

son apprentissage. De son temps de servage chez le *Kunst-Pfeifer*, il a gardé d'abominables souvenirs qu'il publie avec complaisance : il nous représente les immondes corvées auxquelles il était astreint par son maître qui habitait en haut de la tour de la ville; il nous apprend qu'il dut s'exercer à fumer, à contre-cœur, pour combattre l'odeur infecte des fardeaux qu'il lui fallait enlever; il n'omet aucun des accidents qui lui adviennent quand il accomplit sa tâche repoussante; il nous montre le bourgmestre éclaboussé, la tour souillée, à cause de sa maladresse, à lui, serviteur paresseux; il ressasse indéfiniment des contes de hauts-de-chausses, patauge dans toutes les fanges, ne nous fait grâce d'aucune inconvenance et d'aucun malaise des buveurs qu'il fréquente, égale, dépasse presque, par l'étalage des choses abjectes, les « peintres de magots », et cet héritier des hommes de la Renaissance, des Scarron et des Teniers, c'est — du moins quelques-uns l'affirment pour lui, car il eut peut-être vergogne de se nommer[1] — Johann Kuhnau, un savant universel[2], grand musicien, d'une parfaite dignité de vie, et le prédécesseur de Bach à la *Thomasschule* de Leipzig.

Le fait seul de prêter de telles fictions à un compositeur d'aussi haut caractère que Kuhnau, nous démontre qu'elles ne semblaient point trop méprisables, et que la société polie tolérait encore les « dits et les gestes » de *Pickelhäring*.

Aussi bien, le livret de Picander ne renferme point de pareilles énormités et, reconnaissons-le, Bach n'exagère jamais, quand il en accompagne les phrases un peu risquées. Il garde également une réserve louable quand il nous dépeint l'ébriété, dans l'air écrit sur un rythme de *Paysanne*. Tandis que, dans ses cantates d'église, il exprime avec tant de réalisme les sanglots et les soupirs des fidèles, il nous épargne, ici, les hoquets de l'ivrogne, et nous indique seulement sa sottise : par quelques mots bouleversés, il imite le discours traînant et inepte de celui qui a bu. Cependant il n'aurait pas eu à craindre d'être incompris ou mal accueilli

1 Les romans de *Pancalus* de Battalus et de *Cotala*, qui lui sont attribués, sont anonymes.

2 Voyez la préf. de l'*Ehren-Pforte* de Mattheson.

s'il avait poussé plus loin la charge. Cette époque n'avait point l'horreur de l'ivresse. Dans les pays du nord, au XVIIe siècle, les plus élevés eux-mêmes cédaient à la coutume. Charles Ogier, qui assista à des fêtes de mariage à la cour de Danemark, raconte que l'un des principaux convives avait si consciencieusement vidé son verre, chaque fois que les timbales et les trompettes marquaient le moment de boire à la santé des hauts personnages, qu'il ne put atteindre la porte assez tôt pour éviter de souiller la salle du festin[1].

Le duc de Rohan prétendait que les Allemands avaient découvert le mouvement perpétuel «par celui qu'ils font faire à leurs gobelets». Pour conserver le bon ordre dans le *Collegium musicum* fondé en 1655 à Memmingen, on avait décidé, nous rapporte Christoph Schorer, médecin en cette ville[2], que chaque sociétaire aurait droit, chaque fois que l'assemblée se réunirait, à une demi-mesure de vin, payée par la caisse du «collège», et pourrait boire une seconde demi-mesure à ses frais mais que, passé cette quantité de liquide, rien ne lui serait plus versé, «quel soit-il». En 1687, à Nuremberg, Maximilien Misson fut convié à une séance de musique où l'on n'observait point la même sobriété. «Nous espérions qu'on ne ferait que chanter, écrit-il, mais le pain, le poivre, le sel et le vin y sont venus en abondance; un air n'était pas si tôt fini, que tout le monde se levait pour boire». Le même voyageur affirme que «les Allemands sont... d'étranges buveurs; il n'y a point de gens au monde plus caressants, plus civils, plus officieux; mais encore un coup ils ont de terribles coutumes sur l'article de boire: Tout s'y fait en buvant; on y boit en faisant tout[3]» etc. Le quatrième chapitre du *Musicus Magnanimus oder Pancalus*, roman comique attribué à Kuhnau, contient le récit des noces de Cotala. Le festin commence par des psaumes et se poursuit en musique. Vers la fin du repas, les «santés» sont portées, au son des instruments. A force d'«honneurs», les têtes s'embrouillent, te les estomacs surchargés se révoltent. La fête s'achève dans le désordre.

[1] Il se plaint aussi de l'inconvenance des plaisanteries (1656). *Ephemerides, sive Iter danicum, suecicum, polonicum*, 1656.

[2] Communiqué par M. le Dr. Miedel, auquel j'adresse tous mes remerciements.

[3] *Nouveau Voyage d'Italie*, lettre datée de 1687.

On parle latin et français, la prière d'action de grâces est estropiée et embrouillée. Au terme de la journée, le fiancé, gris à perdre le sens, s'assied et s'endort. La fiancée, Piccola, s'est déjà retirée. Pancalus propose d'emmailloter Cotala et de le lui porter, ainsi qu'un enfant aux langes : la mère de la mariée, qui a elle-même une pointe de vin, consent à cette folie, la dirige et la renforce de discours et d'avis bouffons[1].

Bach n'est pas le musicien de telles scènes. Il aurait peur de déchoir, s'il se mêlait à de pareilles fêtes, et il ne veut pas se mettre en frais d'imagination pour en évoquer les péripéties, en suppléant au texte littéral par des tableaux minutieusement dessinés. Indulgent pour les danses, même un peu vives, et toujours prêt à faire la basse des chansons, même un peu lestes, il s'arrête devant cette confusion, causée par les fumées du vin. Tant que ses paysans s'agitent, pesamment, je le veux bien, tant qu'ils vocifèrent, d'une voix rude, en propos impertinents, Jean-Sébastien consent à les suivre. Mais, s'il admet leur grosse joie, si même, issu comme eux de la souche populaire, il n'est pas loin, quelquefois, de céder au courant de leurs expansions, il se défend d'assister au tumulte de leurs folies, et de déraisonner. Le *cantor* parcimonieux et sage est l'ennemi de tout excès qui trouble l'esprit, et vide la bourse. Il se souvient de la menace biblique : « La mort dans les coupes »[2].

Comment d'ailleurs se plairait-il à reproduire des scènes de brutale incohérence ? Son comique est d'espèce intellectuelle. N'attendez point que, pour vous égayer, le maître éclate le premier : il reste impassible, mais il accumule, avec un instinct et une méthode admirable, tous les moyens de vous faire perdre votre sérieux. A force d'observer ceux qui rient, au lieu de rire lui-même, il s'est formé une théorie du rire. Sa plaisanterie est systématique. Il connaît la puissance irrésistible de cette drôlerie qui consiste à donner une allure mécanique à un être vivant : dans beaucoup de cas, ses chansonnettes, ou ses airs de danse, paraissent

[1] P. 53. Cet ouvrage est de 1691.

[2] L. des Rois, II, 4 verser 40 (voyez la cantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, B. G 93, XXII, p. 90).

réglés sur des mouvements d'automates, tellement le rythme en est précis, la mélodie courte et sans grâce. Il sait combien il y a d'effet comique dans la répétition, à intervalles égaux, de la même grimace ou de la même convulsion : dans l'air de soprano de la *Caffee-Cantate*, la flûte ponctue les phrases, d'une courte fusée de notes qui paraît jaillir de l'immuable et malicieuse flûte de Pan, et le trio final de la même cantate est partagé par de brusques répliques des instruments du quatuor, à l'unisson[1]. Il n'ignore point que, pour amuser, travestir le familier en solennel est infaillible, et il met dans les discours du vieux Schlendrian une majesté très bouffonne. Bien plus, quand il nous présente ce tyran débonnaire, il l'a déjà marqué de ridicule, et son procédé nous montre qu'il a deviné, avant Immanuel Kant, une des lois de l'hilarité. Dans le premier récitatif, où le ténor annonce l'approche du « héros en pantoufles », la basse continue frappe quelques notes, d'un rythme superbe, comme pour préparer l'entrée pompeuse d'un potentat. Notre attente sera bien trompée. Au lieu du maître magnifique, apparaîtra un vieillard grognon, despote imaginaire du royaume domestique, où sa fille gouverne pour lui. Si le musicien avait déclaré la théorie de son inspiration, il aurait pu dire, avec le philosophe : «*Das Lachen ist ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts*»[2].

Ce comique réfléchi appartient en propre à l'esprit allemand, comme la rude verve que nous avons signalée aussi chez Bach. Combinées, les deux qualités de la nature germanique dont nous trouvons ici les traces, forment le fond de son *humour*. On y remarque les résultats d'une observation scrupuleuse, utilisés par un impitoyable satirique. Riche d'expériences, il raille à bon escient, et sa raillerie est organisée, suivie et acharnée. Non seulement « il garde une mine grave en plaisantant »[3], mais il conserve l'arrière-pensée d'enseigner, et de réformer. Il prétend épurer le

[1] B. G. XXIX.
[2] *Kritik der Urtheilskraft*, I, § 54.
[3] Taine, *Notes sur l'Angleterre*, p. 344.

goût, sinon de ses auditeurs, au moins de ses élèves, en bafouant les formes inférieures de l'art. Nous le voyons tourner en dérision les ménétriers qui accompagnent gauchement, comme des ignorants fieffés, et n'évitent pas les plus lourdes fautes[1]. Son enjouement mordant cache de sévères leçons. Ainsi, le rire même qu'il déchaîne sera profitable: il transporte dans la musique l'effort de ces écrivains de la *Société fructifère* qui avaient pris pour devise: « Rien qui ne serve » (*Alles zum Nutzen*).

C'est dans la *Dispute de Phébus et de Pan*[2] que se découvre le mieux son intention de critiquer et de corriger. Il y ménage d'autant moins les travers des compositeurs asservis à la mode, qu'il tient à défendre, contre eux, l'art superbe et profond auquel il s'est voué. Un tel débat, où il est juge et partie, nous éclaire d'une manière décisive sur son esthétique. En étudiant cette querelle, nous distinguons nettement par quoi il diffère de ses contemporains, ce qu'ils lui reprochent, et ce que lui-même désavoue en eux; et les bases de sa doctrine nous apparaissent.

A vrai dire, si nous considérons l'ordre des événements, c'est la réplique de Bach qui nous parvient d'abord, avant les attaques dirigées contre lui. Sa cantate est de 1731, et les censures qui l'atteignent ne sont publiées qu'en 1737.

Avant cette époque, il n'est guère signalé au public que par des louanges. Mattheson, qui le blâme, sans le nommer, au sujet de la déclamation des paroles dans la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*, en 1722[3], écrivait cependant, quelques années plus tôt: « J'ai vu, du célèbre organiste de Weimar, Mr Jean-Sébastien Bach, des compositions d'église et de la musique instrumentale, qui sont certes bâties de telle sorte qu'il faut tenir l'homme en grande estime »[4]. Christiane Mariane von Ziegler nomme Bach, Telemann et Händel pour leurs ouvertures, vers

[1] Voyez la *Bauerncantate*.
[2] B. G. XI[2].
[3] *Critica musica*, II, p. 368.
[4] *Das beschützte Orchestre*, 1717, p. 222.

1728[1]. Martin Heinrich Fuhrmann déclare, peu de temps après, que les Allemands possèdent « un savant *Trifolium musicum ex B.* formé de trois incomparables virtuoses, dont le nom de famille porte un B à l'écusson, Buxtehude, Bachhelbel (*sic*) et Bach de Leipzig : pour moi, ceux-ci valent autant que, pour les Latins, Cicéron »[2]. Deux musiciens dont l'autobiographie est imprimée dans la *Grundlage einer Ehren-Pforte* de Mattheson témoignent aussi, vers la même époque, de la renommée de Bach : l'un, Johann Francisci (né en 1691) déclare qu'en 1725 il eut le bonheur « d'apprendre à connaître le fameux *Capellmeister* Bach et de tirer profit de son habileté », l'autre, Johann Balthasar Reimann, se souvenait avec ravissement de sa merveilleuse dextérité[3].

Cette adresse étonnante que d'autres encore ont admirée était d'ailleurs célébrée par ses adversaires eux-mêmes. Johann Adolph Scheibe, l'auteur de la diatribe que nous venons de signaler, commence par reconnaître que « Monsieur XXX est enfin à XXX le plus éminent des joueurs d'instruments (*Musikanten*) » et il ajoute : « C'est un artiste extraordinaire sur le clavecin et sur l'orgue, et il n'a rencontré qu'un seul musicien capable de rivaliser avec lui. J'ai, à différentes reprises, entendu jouer ce grand homme. On s'émerveille de son habileté, et l'on conçoit à peine qu'il lui soit possible de croiser si singulièrement et si rapidement ses doigts et ses pieds, de les écarter et d'atteindre les intervalles les plus vastes, sans y mêler un seul ton faux, et sans déplacer le corps malgré cette agitation violente ».

Voici l'éloge, contenu dans la prétendue lettre d'un musicien voyageur. Scheibe le donne dans le sixième chapitre de son recueil, *Critischer Musikus* (14 mai 1737). La désapprobation suit aussitôt. « Ce grand homme ferait l'admiration de toutes les nations, s'il avait plus d'agrément et s'il n'ôtait pas le naturel à ses pièces, en y mettant de

[1] Cité par Spitta (*Historische und philologische Aufsätze, Ernst Curtius zu seinem 70ten Geburtstage ... gewidmet, Berlin 1884*, p. 433).

[2] *Die ... Satans-Capelle*, p. 55.

[3] Voyez p. 79 et p. 292.

l'enflure et quelque chose d'embrouillé, et s'il n'en obscurcissait pas la beauté par un excès d'art. Comme il juge d'après ses doigts, ses compositions sont extrêmement difficiles à exécuter, car il exige que les chanteurs et les instrumentistes surmontent, avec leur voix ou leur instrument, les difficultés mêmes qu'il surmonte au clavecin. Mais cela est impossible. Toutes les *manières*, tous les petits ornements, enfin tout ce que l'on comprend dans la méthode du jeu accompli, il l'exprime formellement en toutes notes, et cela enlève non seulement à ses ouvrages la beauté de l'harmonie, mais rend encore le chant entièrement inintelligible. Bref, il est en musique ce que fut, autrefois, en poésie, le sieur de Lohenstein. L'enflure les a fait tomber tous les deux du naturel dans l'artificiel, et du sublime dans l'obscur; et l'on admire en chacun d'eux le travail écrasant, et une peine extraordinaire qui, pourtant, est employée en vain, car elle combat contre la raison »[1].

Ces critiques devaient courir depuis longtemps. En 1729, Scheibe, fils d'un facteur d'orgues estimé, s'était présenté pour succéder à Christian Gräbner, organiste de la *Thomaskirche*. Bach était un des juges du concours : Johann Gottlieb Görner l'emporta. Scheibe garda un ressentiment vivace contre l'élu, et contre le *cantor*. Comme il fréquentait la société littéraire de Leipzig qui s'était formée autour de Gottsched, le musicien déçu, qui d'ailleurs était lettré, trouva sans peine des arguments contre Bach. Ce même groupe de puristes traitait sévèrement le librettiste de Bach, Christian Friedrich Henrici (Picander). Dans le *Débat de Phébus et de Pan*, le poète et le compositeur cherchèrent, sans doute dès 1731, à prendre leur revanche contre leurs détracteurs. Picander trouva, dans les *Métamorphoses* d'Ovide (XI, 146–179), le sujet d'une satire en action. Pan, le dieu rustique, défie le dieu citharède, Phébus Apollon : ils choisissent des arbitres, et chantent devant eux, pour savoir qui l'emportera. Le roi Midas est le défenseur de Pan, Tmolus, dieu des montagnes lydiennes, assiste Phébus, qui gagne sur son adversaire. Telle est la substance de la fable.

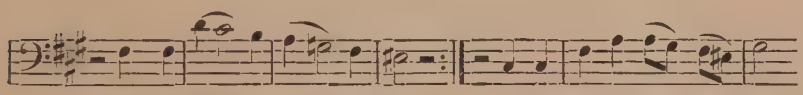
1 *Critischer Musikus*, p. 62 (éd. de 1745).

Sans nous arrêter à tous les détails de l'adaptation de cette légende, fertile en allusions, nous devrons cependant reconnaître les principaux personnages mis en scène. Il faut voir, dans Phébus, Jean-Sébastien. Sous le nom de Midas, le défenseur de Pan, qui ne goûte pas l'art d'Apollon, il est assez facile de distinguer Johann Scheibe. Tandis que le poète ne fait guère qu'exposer les péripéties de la dispute, et reste à peu près impassible, le musicien ajoute à la représentation un comique particulier, d'essence purement musicale. Ce que chantent Midas et son client est d'un style ridicule : les tournures de chant sont raides, guindées, saccadées, grossièrement accentuées et découpées. Écoutez, dans la première partie de l'air *Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz*[1], les rudes palpitations de l'orchestre, les petites fioritures de ménétrier (par exemple à la mesure 61), le bégaiement du chanteur qui veut produire un effet pittoresque (*wack- ack- ack.... a-ckelt*); écoutez, dans l'air où il proclame la victoire de Pan, Midas hurler longuement le nom de son héros, dès la première note, sur un ton aigre, qu'il prendra presque chaque fois pour redire cette syllabe qui, dans sa bouche, est déjà burlesque, et transforme en bouffonnerie son éloge obstiné; entendez enfin, au milieu de ce même air, les premiers violons et les seconds, unis, qui, fort ingénieusement, imitent le cri de l'âne, complété par le ronflement de la basse[2], au moment même où l'imprudent roi de Phrygie en appelle au jugement de ses « deux oreilles » pour déclarer que « Pan est maître ». En évoquant ainsi le souvenir de la mésaventure de Midas, le *cantor* semble menacer ceux qui, comme l'ami de Pan, ne prétendent juger que d'après ce qu'ils entendent. On dirait qu'il veut les avertir : « Vous ne décidez que d'après l'impression que vous donnent vos oreilles, fort bien : mais vous avez des oreilles d'âne ».

[1] B. G. XI², p. 38.

[2] B. G. XI², p. 52. Wilhelm Tappert n'a point signalé cette imitation dans le dernier chapitre de ses *Musikalische Studien* (1868) où il donne les cris des animaux, interprétés par les musiciens (*Zooplastik in Tönen*). Il ne cite pas non plus Mendelssohn (ouverture du *Sommernachtstraum*), et se contente d'un passage de C. G. Reissiger (op. 110, n° 8).

La satire est, en effet, dirigée contre les ignorants qui admettent seulement « la musique qui vient vers eux », comme disait Franz Liszt. La musique de Pan, c'est la musique écrite pour le vulgaire, qui s'en ébaudit et qui la paie[1]. « La forêt tout entière admire mon chant, les nymphes qui sont conviées à la danse, par le roseau percé de sept trous bien agencés que j'ai inventé, m'accordent, sans se faire prier, la suprématie.... Dès que mes accents remplissent l'air, les montagnes tressaillent, les bêtes sauvages se trémoussent ». De Phébus, bien au contraire, personne jamais n'a pu débrouiller les pleurnicheries compliquées. « Quand le ton résonne trop péniblement, et que la bouche chante comme si les lèvres étaient liées, cela n'éveille aucune plaisanterie », assure l'adversaire d'Apollon, qui larmoie par dérision :



Cette phrase, au rythme dolent[3], à la mélodie altérée[4], que Pan répète, elle nous est familière : Bach se parodie lui-même. Il n'ignore pas qu'on lui reproche sa mélancolique fierté, il s'avoue que, malgré la promesse des titres, les recueils où il a réuni des pièces écrites pour « divertir les amateurs »[5] ne sont point, dans le sens exact du mot, des recueils de pièces « galantes », dont l'élégance triviale charme les esprits frivoles : même là, il demeure hautain, dans une retraite fermée au vulgaire. Que lui importe d'entendre dire que le chant préféré par les amateurs pareils à Midas est

[1] On remarquera dans cette cantate, la présence de Mercure, le dieu du commerce, que l'on peut considérer ici comme le patron de la bourgeoisie marchande de Leipzig. Observons d'ailleurs que, avec son bon sens un peu court, il défend la cause de Phébus.

[2] B. G. XI², p. 42 et p. 43.

[3] Voyez le chapitre III de ce travail.

[4] Voyez plus haut, page 71.

[5] Titre de la *Clavier-Uebung* (1731). B. G. III.

«facile et sans affectation» (*leicht und ungezwungen*)? Il ne s'inquiète point de ce que Scheibe répète autour de lui, avant de le publier, assurant que «certaine qualité principale, dans les œuvres, permet de juger si elles sont bonnes ou mauvaises» et que cette qualité majeure s'appelle «le naturel». Aux juges irréfléchis qui, avec les Français, prônent cette merveilleuse qualité, célèbrent la musique dégagée de «tout artifice superflu, obscurcissant et alanguissant», et admettent seulement cette musique simple qu'on retient du premier coup[1], Bach répond qu'il écrit pour «ceux qui s'y connaissent». Improviser des mélodies clairettes, agiles et sautillantes peut sembler un délicieux passe-temps aux musiciens qui se contentent de flatter leurs auditeurs, mais Bach ne cherche point tant à séduire qu'à fasciner. Dans la cantate dont il s'agit, Tmolus le déclare: «Celui qui comprend l'art, et qui voit comme ton chant évolue de surprenante façon, sera, en l'écoutant, ravi hors de lui-même». Ce n'est que cet auditeur pénétrant qu'il souhaite de gagner: son art n'est pas «trop emmêlé» pour celui-là, auquel il réserve, garantie d'une admiration grossière qui la profanerait, la suavité rare de sa mélodie, «fille de la grâce», chante son défenseur[2].

Il est vrai que cette mélodie même, fût-elle moins dissimulée par l'appareil de la composition, ses contemporains ne l'en goûteraient pas mieux. D'autres maîtres ont trouvé

[1] Comparant l'opéra italien et l'opéra français, J. G. Reyssler écrit, en 1730: «... Was die *Composition* und absonderlich die *Execution* selbst anlanget, bleiben die Franzosen weit zurück. Dieser ihre Arien sind meistentheils als *chansons à boire* eingerichtet, und mit so wenigen Veränderungen gesetzet, dass man fast glaubet, man hört immer einerley ... Wenn eine neue *Opera* aufgeführet wird, und die Franzosen gleich des andern Tages eine *Arie* nicht mitsingen können, so gefällt sie ihnen nicht (*Neueste Reisen, durch Deutschland, Böhmen*,... etc., 1751, p. 1094). Feind écrit déjà, dans ses *Gedancken von der Opera*, au sujet de l'opéra français: «Ueberdem so bestehen ihre Opern meist aus lauter *Recitatif*, und kommen offt in denselben kaum 3 bis 4 *Airs* vor, bey deren *Recitirung* dann das gantze *Auditorium*, so ausser Frauenzimmer, meist in lauter *Abbées* (sic) besteht, mit einstimmt, und fleissig nachsinget» (publ. avec les *Deutsche Gedichte*, 1708, p. 90). On comprend que le public français ne pût souffrir les airs de tournure trop neuve, qui le déroutaient.

[2] Voyez le texte de la cantate. Fasch avouait que chacune des voix, chez Bach, chantait, mais que, réunies, elles produisaient un ensemble peu musical qui était *unsangbar* (cf. Gerber, 2e éd. de son *Lexikon der Tonkünstler*, II, 86).

un langage pour les charmer. Johann Friedrich Doles, qui tient cependant à passer pour un élève de Bach, a bien soin d'avertir les lecteurs de ses œuvres qu'il n'oublie pas dans ses travaux de contrepoint «la douce et touchante mélodie, dont il prend le modèle chez Graun et chez Hasse»[1]. Dans la dédicace de sa première œuvre, adressée à la femme de Gottsched, Johann Ludwig Krebs, l'élève favori de Bach, fait profession de simplicité, pour être au goût du jour[2].

Pour Johann Mattheson, la mélodie doit être facile, aimable, distincte et coulante. Il examine successivement chacune de ces qualités et propose des règles précises. Afin d'écrire des mélodies « faciles », le musicien évitera tout ce qui est forcé et recherché, il suivra la nature et l'usage, imitera les Français plutôt que les Italiens, renfermera son chant dans des limites accessibles à tous, et préférera la brièveté à la longueur. Veut-il arriver à faire des mélodies aimables, qu'il procède par degrés plutôt que par vastes intervalles, commence par des tons purs, bien alliés à la tonalité, etc. Il n'obtiendra une mélodie distincte que s'il garde l'unité de sentiment, ne change pas la mesure inconsidérément, observe les lois de la carrure, laisse de côté les broderies excessives, ne recherche pas la bigarrure des notes chatoyantes, mais s'applique à produire des sons qui parlent. Enfin, la fluidité du style ne lui sera accordée que s'il s'astreint à une parfaite égalité de rythme, ménage des transitions, n'abuse point des motifs chromatiques et dissonants, etc.[3]. Nous avons vu, par bien des exemples, que ces préceptes, ou d'autres semblables, n'ont jamais eu, pour Bach, de valeur générale. Ainsi gouvernée, adoucie, soigneusement préservée de toute capricieuse rudesse, la mélodie eût perdu, pour le violent forgeron des cantates, l'énergie significative et la beauté imprévue que portent, dans la musique, les phrases dictées par la passion. Si Jean-Sébastien avait dû se contraindre à pratiquer cet art poli, mesuré, énervé, il lui aurait fallu non seulement

1 Eitner cite ce passage (*Quellen-Lexikon*, art. Doles).
2 Cité par Eitner (*Quellen-Lexikon*, art. Krebs).
3 *Kern melodischer Wissenschaft ...*, 1737, p. 32.

changer de langage, mais changer d'âme. Les soubresauts de son chant, l'âpreté de son dessin, ses lignes creusées et contrariées, ses longues colères qui s'apaisent seulement après qu'il a ressassé les menaces en fugues d'un lyrisme sombre, le tumulte et le conflit des voix, leur chemin ardu vers des harmonies lointaines, ce qu'il y a de heurté et parfois de délirant dans ses grands efforts, ce qui, en Bach, rappelle Dürer et ses traits incisifs, et ce qui rappelle Luther et les tragédies de sa conscience, tout cela ne dépend que de la vie intérieure du musicien : son art ne fait que la refléter[1]. Aussi ne doit-on point s'étonner de le trouver rugueux, enchevêtré, tendu. L'esprit du maître est dominé par une religion pleine de regrets et d'angoisses, et ses expériences de la vie sont presques toutes amères. Enfin, la force morale qui le stimule le contraint à ne remplir que des tâches difficiles. Il veut que chacune de ses œuvres puisse être proposée comme un modèle aux disciples que leur orgueil laborieux entraîne à sa suite. C'est pour l'exemple qu'il peine, et pour le plus grand bien de ceux qui accepteront l'austère leçon. En ceci encore, la devise *Alles zum Nutzen*, de la *Fruchtbringende Gesellschaft*, semble lui tenir au cœur. Qu'il écrase ses élèves sous le poids, qu'il leur prescrive impitoyablement des travaux presque irréalisables[2], il ne fait que les traiter comme il s'est traité lui-même. Mais, de cette torture qu'il s'est infligée, les contemporains n'ont su gré qu'au virtuose, et ils ont repoussé le compositeur, comme un ascète fourvoyé dans un salon. Ils n'ont pas voulu goûter au miel qu'il rapportait de son désert, et ils se sont détournés, effrayés par le vol de ses abeilles sauvages. Son œuvre la plus puissante, la *Matthäus-Passion*, fut seulement considérée comme « l'œuvre très ingénieuse d'un grand maître dans l'art du contrepoint double »[3], et la seule louange qui, peut-être, se rap-

[1] « Sein ernsthaftes Temperament zog ihn ... vornehmlich zur arbeitsamen, ernsthaften, und tiefsinnigen Musik » (not. nécr., ap. Mizler, IV, p. 171).

[2] Burney rapporte que P. E. Bach avait conservé un souvenir assez amer de ses études avec son père (*De l'état présent de la musique en Allemagne*, t. III, p. 810, p. 208, p. 217 et p. 225).

[3] On peut croire, du moins, que c'est à cette œuvre que Marpurg fait allusion, en ces termes (*Legende einiger Musikheiligen*).

porte à cette composition c'est que, à la vérité, elle est « incomparable, mais que, à cause de la violence des passions qui s'y trouvent exprimées, elle fait bon effet au concert (*in der Kammer*), mais non pas à l'église »[1].

Dans sa critique sur Bach, «joueur d'instruments» (*Musikant*)[2], Scheibe ne fait donc que publier ce que la plupart des amateurs, et quelques musiciens, pensaient de l'âpre compositeur. L'audace excessive et la vigueur multiple de ses motifs déchaînés, donnaient à ses pièces quelque chose d'ôutré et d'ampoulé qui paraissait intolérable. D'où ce reproche d'enflure, et cette comparaison avec Kaspar von Lohenstein (1635—1683), le poète tragique dont l'emphase grimaçante et la complaisance pour l'horrible, se manifestent en des scènes monstrueuses, au milieu d'un cliquetis de mots d'où jaillit parfois la lueur de métaphores neuves, d'acceptions hardies, d'étincelantes antithèses[3]. En rapprochant Bach de Lohenstein, les partisans de l'art classique préconisé par Gottsched ne refusaient donc pas au *cantor* de s'ingénier à être un compositeur émouvant, mais ils condamnaient son manque de simplicité dans l'expression Ils auraient volontiers emprunté aux ennemis de Rameau ces vers ironiques, en les remaniant pour les appliquer à Bach:

« Si le difficile est le beau
C'est un grand homme que Rameau. »

Ils se perdaient, dans ces pièces où chaque partie avait une personnalité vivante. « Toutes les voix doivent travailler les unes avec les autres, la difficulté étant la même pour chacune d'elles: on ne reconnaît point là de partie principale ». Dans l'ensemble, cette musique leur paraissait

[1] Mizler, *Musikalische Bibliothek*, IV, p. 109.

[2] Birnbaum considère, justement, ce titre comme injurieux.

[3] Sur Lohenstein, voyez l'ét. de Bobertag, jointe à l'éd. de ses œuvres (36e vol. de la coll. Kürschner); cf. aussi le *Deutsches Theater*, éd. par Tieck (2e vol., 1817). Lohenstein se plaît aux descriptions de la mort: cette prédilection se reconnaît aussi chez A. Gryphius. Nous avons vu que Bach insiste volontiers sur les idées funèbres.

d'ailleurs raboteuse, sans agrément (*Annehmlichkeit*)[1]. L'abondance des accords dissonants les irritait. Le champion de Bach, Abraham Birnbaum, devait, pour le défendre, observer que le véritable «agrément» de la musique provient de l'alternance des consonnances et des dissonances et que, sans cette diversité des sons, il serait impossible d'exprimer les différentes passions et en particulier, les passions tristes. Or, c'était sans doute par cette mélancolie soutenue et pour ainsi dire agressive que Bach s'éloignait le plus du style qu'aimaient les hommes de son temps. Quand ils arrivaient à se diriger, parmi les rameaux de sa forêt épineuse où ils erraient, meurtris, c'était pour apercevoir, sous les ronces, un de ces visages dolents, tels que les imagiers en avaient produits autrefois, et tels que l'on n'osait plus en regarder. On eût dit que le compositeur avait recueilli la plainte de ces bouches muettes et crispées. La grande lamentation du moyen âge montait de sa musique touffue, comme s'il avait rendu la parole au peuple des statues qui habitent dans l'ombre des cathédrales gothiques. Ne travaillait-il point, d'ailleurs, ainsi qu'un maçon de ces temps méprisables? Lisez Scheibe: «Nous avons encore en musique des compositions gothiques. Les Goths n'ont point disparu de la musique, bien que la raison et la nature inspirent les œuvres de nos meilleurs maîtres. Nous voyons certains musiciens qui se font gloire d'écrire de manière inintelligible et contraire à la nature. Ils entassent les figures. Ils font des broderies étranges. Ils mettent à cela telle subtilité, qu'ils ne se comprennent plus eux-mêmes. Par suite, ils s'éloignent constamment de la nature et des fins de leurs pièces. Ne sont-ce point de vrais Goths en musique?»[2] Venant de Scheibe, ceci doit se rapporter à Bach. Il est assez clairement désigné, puisque les défauts que l'écrivain trouve dans les compositions gothiques sont les mêmes défauts qu'il découvre dans Bach. Nous savons assez comment les Français de goût classique jugeaient les monuments gothiques: les Allemands formés à leur école

[1] Scheibe, ouvr. cité, p. 62 et p. 884.
[2] Scheibe, ouvrage cité, p. 755 (en note).

condamnent avec la même sévérité cet art qui révèle si bien, cependant, les inquiétudes et les efforts de leur âme. Dans ce débat, les critiques de Leipzig reprochent à Bach d'aller contre le naturel, parce qu'ils ont oublié eux-mêmes les caractères de leur propre nature. Ils sont devenus étrangers à l'esprit de leur nation. Comment, au surplus, loueraient-ils dans le *cantor* des qualités qu'ils prennent pour des travers? Grave, ils le jugent maussade; patient, recherché; pathétique, outré. On ne lui reconnaît guère d'autre mérite que de pourchasser avec prestesse la «noire nuée»[1] des notes qui se querellent. Pour tout le reste, il n'est aux yeux de la plupart qu'une sorte de pédant, à la mine sévère[2], qui fait étalage de science importune, s'emporte facilement, comme un homme de peu[3], et prend volontiers le ton prétentieux ou larmoyant d'un prédicateur de village.

Ses hautes intentions demeurent ainsi cachées au vulgaire qui ne sait point que son œuvre est créée pour servir d'exemple à ses élèves, et d'exhortation aux chrétiens. Car il n'écrit jamais uniquement pour amuser la foule. Par la voix de Phébus, il semble déclarer, dans le *Dramma per Musica* que nous venons de citer, qu'il chante pour «le plaisir des dieux». Son art est sacré. Avec Johann Kuhnau, son prédécesseur à la *Thomasschule*, il a dû méditer cette phrase de saint Bernard que l'érudit musicien avait rappelée dans son livre, *Der musicalische Quack-Salber*: «*Si sic cantas ut placeas Populo magis quam Deo, vel ut ab alio laudem quaeras, vocem tuam vendis et facis eam non tuam, sed suam*[4]. Jean-Sébastien n'a point voulu «vendre sa voix»: aussi, rude et acharnée, a-t-elle prophétisé, en disant les plus déchirants secrets de l'âme. Affranchi de son siècle par sa fierté de ne servir que Dieu, libre de la tutelle des

[1] Stölzel se félicitait de ce que, apprenant la composition avec Umblaufft, son étude n'avait pas été poussée trop loin, en sorte que, dit-il «mir Raum blieb, durch das schwarze Notengewölcke ungehindert nach der Sonne der *Melodie* blicken zu können» (*Ehren-Pforte*, p. 343).

[2] Voyez une anecdote rapportée par Zelter, et citée dans l'excellent livre de M. W. Cart (*Etude sur J. S. Bach*, 1899, p. 254).

[3] On connaît sa colère contre un accompagnateur malhabile (Spitta, *J. S. Bach*, II, p. 743).

[4] P. 256 de l'éd. de M. Kurt Benndorf.

maîtres, mais héritier volontaire des plus grands, et ne cherchant qu'en soi-même les lois de son éloquence, Bach en est arrivé à écrire, émouvant et profond, l'unique évangile de la musique entière. Son application passionnée, son génie des combinaisons intriguées[1], son ascétisme de l'esprit ont fait qu'il l'écrivit dans une langue âpre et difficile dont les magnificences mêmes ont quelque chose de surhumain. Je souhaite que le travail qui précède puisse donner à quelques-uns, que l'amertume de la première enveloppe rebute encore, la studieuse audace dont ils ont besoin pour rompre, comme disait Schütz, « la dure noix » de l'austère contrepoint qui paraît envelopper et qui, pourtant, laisse transparaître si clairement la pensée de Bach. Ils reconnaîtront alors, sous l'habit sévère du *cantor*, le maître expressif, le précurseur farouche et véhément de Beethoven et de Richard Wagner[2].

1 Cependant, il n'admettait jamais que l'on composât d'une manière sèche et mécanique, que l'on fît des fugues « de bois ». Il ne cherchait point à traiter la musique comme une science mathématique (*Ehren-Pforte*, p. 231).

2 Au cours de cette étude, j'ai, bien souvent, rapproché Bach de ses précurseurs allemands. Il est facile de distinguer, dans son œuvre, les souvenirs des maîtres qui l'ont précédé. Je reviendrai plus tard sur cette question. Quelques indications seulement peuvent trouver place ici. Ainsi, notons que la terminaison, *piano*, de l'*Actus tragicus* et du dernier chœur de la cantate *Also hat Gott die Welt geliebt* (B. G. 68), est un trait du style allemand, et, je dirais volontiers de la piété allemande (cf. M. Gletle, *Anima Christi*, B. nat. Vm1 1187; Bockshorn, coll. de 1659, n° 2; Ahle, *Es ist genug*, éd. citée; J. P. Krieger, éd. cit.). — L'accompagnement de notes répétées que Bach donne au choral d'orgue *Erbarm' dich mein* (B. G. XL, p. 60) lui a sans doute été inspiré par Kuhnau, qui dépeint la crainte et la prière des Israélites, en insérant dans sa 1re sonate biblique le choral *Aus tiefer Noth*, accompagné aussi de notes répétées. Signalons aussi, dans la cantate *Wachet, betet*, l'air d'alto avec violoncelle *obligato*: le thème est déjà dans une gigue de Reussner (1675); chez Guth, nous trouvons une basse de chaconne qui annonce la basse du choral *In dir ist Freude*; Johann Fischer (rec. cité, 1686, n° 4), formule un motif qui reparaîtra dans les *Suites anglaises*. Enfin, pour des thèmes tirés de Froberger ou de K. F. Fischer, on peut consulter l'ouvr. cité de M. Seiffert.

TABLE ALPHABÉTIQUE
DES NOMS PROPRES

Adlung, 425, 462.
Agricola, 392.
Ahle (J. G.), 220, 457, 459.
Ahle (J. R.), 23, 88, 116, 442, 508.
Aichinger, 395.
Albert (E. d'), 476.
Albert (H.), 405.
Alberti, 159.
Albinoni, 127, 407.
Albrici, 405, 417, 419.
Allegri, 113.
Altenburg, 102, 464.
Altnikol, 450.
Ambros, 15, 112, 134, 395, 397, 398, 438, 492.
Anglebert (d'), 428.
Aresti, 417.
Arioste, 403.
Arndt, 479.
Arnold, 394, 443.
Artusi, 66, 134.
Auguste III de Saxe, 197.

Bach (A.), 417.
Bach (A. M.), 453, 463, 480.
Bach (H.), 69, 70, 362, 396, 484, 490.
Bach (J.-B.), 432.
Bach (J. C.), 362.
Bach (J. J.), 371, 434.
Bach (J. L.), 110.
Bach (K. P. E.), 246, 320, 392, 400, 425, 484, 504.
Bach (W. F.), 246, 434.
Barclay, 200.
Beaucaire (Horric de), 422.
Beer (Behr), 238, 436.
Beethoven, 470, 508.
Bellermann, 436.
Belleville, 421.
Bernard (St), 454, 507.
Bernhard, 396, 461.
Besser, 438.
Beyer, 463.
Biedermann, 437.
Bienenfeld, 485.
Biese, 467.
Birnbaum, 404, 425, 427, 505.
Bitter, 59.
Blamr, 407.
Blanc-Rocher, 201.
Bobertag, 505.
Bocan, v. Cordier.
Bockshorn (Capricornus), 70, 83, 508.
Bodenschatz, 23, 394, 395.
Böhme, 467, 476.
Boileau, 313.
Bojanowski (P. v.), 433.
Bontempi, 74, 162, 405.
Bordes, 21, 128, 130, 195, 262, 398.
Bossuet, 482.
Botstiber, 419.
Brant, 492.
Braun, 394.
Brenet, 209, 394, 397.
Briegel, 29, 116.
Brockes, 59.
Brossard (S. de), 46, 201, 406.
Bruhns, 68, 424, 464.
Bruslard, 421.
Buchmayer, 432.
Buffardin, 434.
Bülow (H. v.), 359.
Buno, 152, 404.
Buonarotti, 404.

Buononcini, 440.
Burck (J. v.), 4.
Burney, 379, 403, 504.
Bussy-Rabutin, 482.
Buxtehude, 28, 225, 371, 401, 424, 464, 498.
Byrd, 200, 379.

Calvisius, 18, 113, 134.
Campra, 422.
Canitz, 483.
Capricornus, v. Bockshorn.
Carissimi, 69, 70, 104, 162, 274, 393, 405.
Caroubel, 421.
Cart, 507.
Cavalli, 411.
Cavalliere (E. del), 321.
Cerone, 18, 86, 87, 401.
Chabanon, 327.
Chappuzeau, 421.
Chiava di Lucca, 419.
Christiane-Eberhardine, 123, 199, 206, 221, 347.
Chrysander, 407, 477.
Clari, 5.
Clérambault, 427, 428.
Colin, 424.
Combarieu, 268, 312, 341.
Commer, 398.
Constantin, 421.
Cordier, 209, 421.
Corelli, 313, 406, 417.
Corrette, 428.
Couperin (F.), 201, 427, 430, 440, 488.
Couperin (L.), 200, 201, 427.
Cousser, 432.
Crecquillon (T.), 399.
Creizenach, 198.
Crüger, 113, 134.
Curbasatur (?), 424.
Curtius, 198.

Dalembert, 293, 295.
Dampierre, 487.
Dandrieu (J. F.), 428.
Dandrieu (P.), 201.
Dannhauer, 457.
Dante, 403.
Dedekind, 492.
Deiss, 424.
Descartes, 269.
Dieupart, 430, 431, 434.
Doles, 503.
Doni, 221, 227, 277, 405.
Dörffel, 240.
Du Buisson, 437.
Dürer, 382, 404, 504.
Duval, 215.

Eckhart, 304.
Ecorcheville, 209, 421.
Eilmar, 459.
Eisel, 234.
Eitner 331, 343, 395, 425, 503.
Elmenhorst, 463.
Engel, 340.
Erbach, 395.
Erdmann, 424.
Erlebach (P. H.), 45, 71, 107, 116, 117, 432, 458.
Estocart (de l'), 424.

Fabricius, 51.
Farina, 215.
Fasch, 502.
Fasolo, 485.
Fedeli (R.), 127.
Feind, 281, 298, 313, 478.
Festa, 112.
Fischer (J.), 32, 116, 117, 162, 432, 463, 508.
Fischer (J. K. F.), 423, 508.
Forkel, 246, 400, 407, 428, 435, 465.
Forqueray, 433.
Francisci, 498.
Francisque, 421.
Franck (J.), 174.
Franck (J. W.), 26, 45, 93, 102, 104, 109, 162, 177, 260, 463.
Franck (M.), 395.
Franck (S.), 228, 252, 303, 325, 343, 472, 480.
Francke, 460.
Frentzel, 442.
Frescobaldi, 225, 392, 405, 418, 419, 485.
Froberger, 201, 376, 392, 419, 427, 432, 508.
Frohne, 459.
Fuhrmann, 276, 498.
Fuller Maitland, 200.
Fürstenau, 396, 434.
Fux, 268.

Gabrieli (A.), 395.

Gabrieli (G.), 134, 135, 395.
Gaedertz, 465.
Galilei (V.), 21, 195.
Gallot, 432, 438.
Gallus (J.), 23, 395.
Gaucquier (A. du), 399.
Gaudon, 424.
Gaultier (P.), 201.
Gautier, 432.
Gentili, 407.
Gerber, 401, 442, 502.
Gerhardt, 342, 454.
Gesualdo, 134.
Gigault, 375, 439.
Giovanelli, 394.
Gletle, 93, 508.
Gluck, 169.
Goethe, 381, 480.
Goldberg, 389, 485.
Goldschmidt, 476.
Görner, 499.
Gottsched, 123, 206, 220, 347, 503.
Gräbner, 499.
Grassi, 405.
Graue (de), 407.
Graun, 436, 503.
Gregori, 407.
Grigny (de), 424, 425, 427, 428, 432.
Grimm, 397.
Grossgebauer, 457.
Gryphius, 487, 505.
Guerrero, 399.
Guerre (de la), 427, 438.
Gueudeville, 206.
Guilain, 428.
Guilmant, 425, 426, 428, 439, 485.
Gumpeltzheimer, 395.
Guth, 508.
Guyau, 288.

Haberl, 395.
Hammerschmidt, 82, 442.
Händel, 51, 75, 177, 276, 436, 497.
Hanff, 362.
Hasse, 436, 503.
Hassler (H. L.), 395.
Haussmann (V.), 395.
Hays (de), 424.
Hebenstreit, 433, 434.
Heinichen, 281, 404.
Hèle (G. de la), 399.
Henrici (Picander), 123, 348, 491, 493, 499.
Heermann, 367.
Herman, 342.
Hertel, 434.
Hesse (E. C.), 433.
Hildegarde (Ste), 478.
Hiller, 401.
Holbein, 382.
Horn, 17.
Horning, 449.
Hunold, 195, 198, 302, 303, 337, 343, 465, 478, 482.

Ingegneri, 394.
Isaac (H.), 398.

Jannequin, 195.
Joachim, 417.
Johann Ernst (Saxe-Weimar), 407.
Jordan, 458.
Josquin de Près, 397, 399, 400, 403.
Junghans, 394, 396, 403, 420.

Kade, 398.
Kant, 496.
Keiser (M.), 401.
Keiser (R.), 51, 59, 177, 219, 225, 233, 238, 281, 311, 343, 464, 486.
Keppler, 400.
Kerl, 68, 69, 392, 393.
Keyssler, 502.
Kircher, 274, 403, 404. 406, 483.
Kittel, 443.
Kleefeld, 233, 234, 237, 244.
Köhler, 45, 169.
König, 483.
Kortte, 196, 358.
Krebs, 431, 432, 503.
Kretzschmar, 127, 294.
Kridel, 75, 93.
Krieger (J. P.), 23, 37, 46, 508.

Kuhnau, 93, 265, 364, 372, 374, 378, 379, 395, 405, 442, 466, 486, 491, 493, 494, 507, 508.
Kürschner, 505.

Langer, 394.
Lassus (R. de), 4, 19, 262, 395, 399, 400.
Lavoix, 244.
Lazarin, 209.
Le Bègue, 428.
Legrenzi, 416, 417.
Leibniz, 391, 392, 465, 479.
Leichtentritt, 177.
Leopold d'Anhalt-Cöthen, 221, 346.

Le Roux, 431.
Lestocq, 424.
Leti, 423.
Lichtenberger, 381.
Lindner, 238, 465.
Liszt, 501.
Lobwasser, 462.
Lohenstein, (C. v.), 442, 499, 505.
Lombard, 483.
Loret, 427.
Lotti, 413, 414, 415, 416.
Löw, (J. J.), 396.
Lulli, 170, 422, 423, 432, 438, 481.
Luther, 174, 318, 397, 444, 446, 447, 451, 453, 462, 467, 468, 504.

Mage (du) 427.
Mahillon, 244.
Manzia, 407.
Marais. 201, 433, 439.
Marchand, 414, 428, 429, 430, 432, 434, 435, 437, 438, 488.
Marenzio, 394.
Marpurg, 226, 410, 413, 423, 428, 434, 436, 504.
Massaino, 395.
Mattheson, 23, 94, 215, 217, 219, 220, 222, 226, 231, 237, 240, 241, 242, 243, 247, 251, 252, 253, 254, 268, 271, 272, 276, 281, 282, 283, 286, 287, 293, 297, 307, 313, 314, 316, 327, 342, 361, 362, 365, 377, 382, 393, 405, 406, 408, 422, 423, 438, 466, 483, 486, 493, 497, 503, 507.
Mazuel, 421.
Meck, 407.
Meckbach, 220.
Meder, 69, 70,
Meinecke, 102.
Meister, 401.
Mendel, 94.
Mendelssohn, 500.
Mersenne, 208, 215, 227, 231, 241, 242, 248, 343, 400, 405,.
Merulo, 395.
Miedel, 494.
Misson, 462, 494.
Mithobius, 254, 457.
Mizler, 268, 420, 435, 504.
Monteverde, 18, 22, 135, 162, 294, 405.
Mouton, 397.
Muffat, 406, 419, 423, 432.
Müller (A. F.) 220.
Muscovius, 457, 458.

Nanino, 130, 395.
Neander, 442.
Nebe, 447, 467, 468.
Nehrlich, 425.
Nemeitz, 427, 429, 464.
Neumeister, 482.
Niceron, 196.
Niedt (F. E.); 236, 297, 327, 393, 405, 443, 464, 482, 485, 490.
Niedt (N.), 17, 265, 442.
Nivers, 6, 428.

Obrecht, 397, 400, 403.
Ogier, 494.
Okeghem, 397, 400.
Olbreuze, (E. d'), 422.
Olearius, 456.

Pachelbel, 102, 392, 422, 498.
Palestrina, 5, 195, 394, 395, 402.
Päsler, 374.
Pasquini, 406, 485.
Peacham, 115.
Penzel, 425.
Perandi, 405.
Pergolèse, 5.
Perron, (du), 4.
Petersen, 465.
Pfleger, 220.
Philidor, 201.
Philips, 377.
Picander, v. Henrici.
Pitz, 492.
Pinel, 421.
Poglietti, 201, 419.
Ponickau (J. C. v.), 175, 235.
Postel 75.
Praetorius (M.), 16, 421.
Praetorius (F. E.), 394,, 396, 405.
Prieger, 424.
Printz, 20, 247, 248, 271, 489.
Proske, 21, 127.
Prüfer, 371.
Purcell, 170.

Quagliati, 395.
Quantz, 409, 413, 414, 428.
Quintilien, 6, 261.
Quittard, 105, 405.

Raison, 426, 428, 429.
Rameau, 505.

Raphaël, 404.
Raupach, 362, 363.
Rebel, 201.
Reger, 371.
Reichardt, 261, 262.
Reimann, 498.
Reinken, 424.
Reussner, 403, 508.
Ringwaldt, 218.
Rist, 446.
Ritter, 362, 464.
Roberday, 427.
Rohan (duc de), 494.
Rolland, 15.
Ronsard, 4.
Rore (C. de), 399, 403.
Rosenmüller, 241, 276.
Rossi, 377.
Rue (P. de la), 397.
Rust, 402.

Sachs, 79.
Saint-Luc, 438.
Sannazar, 403.
Scarlatti, (A), 185, 313, 416.
Scarron, 493.
Schadæus, 23, 395.
Scheibe, 123, 124, 293, 323, 404, 436, 498, 500, 505, 506.
Scherer, 23, 74, 80, 82, 485.
Schering, 278, 279, 407, 408, 409, 411, 412, 419.
Schmelzer, (J. H.), 201, 202, 215, 489,
Schmidt (H.), 466.
Schmidt (J. M.), 484.
Schneegass, 229.
Schönsleder, 18, 20.
Schop, 22.
Schopenhauer, 478.
Schorer, 494.
Schütz, 15, 18, 22, 39, 42, 51, 56, 66, 74, 80, 85, 104, 109, 126, 132, 135, 137.
Schweitzer, 336, 371, 469.
Scott, 423.
Sebastiani, 27, 104.
Seiffert, 29, 51. 68, 114, 177, 276, 332. 377, 407, 417, 419, 428, 485, 508.
Senfl, 397, 399.
Séré de Rieux, 5, 208.
Soriano (F.), 395.
Spee,
Speer, 20, 113, 224, 237, 443, 463, 488, 491.
Spener, 455, 457, 460.
Spitta (P.), 29, 58, 59, 68, 71, 75, 85, 106, 110, 118, 175, 182, 196, 198, 199, 206, 218, 224, 225, 233, 238, 244, 252, 261, 262, 300, 301, 314, 330, 331, 338, 348, 349, 355, 363, 371, 386, 395, 399, 400, 403, 407, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 426, 434, 439, 442, 456, 460, 472, 477, 498, 507.
Staël (Mme de), 380.
Steffani, 233, 317.
Stölzel, 466, 507.
Strunck, 75.
Suso, 221, 450.
Sweelinck, 377.

Taglietti, 407.
Tallemant des Réaux, 201.
Tappert, 162, 500.
Tasse, 403.
Tauler, 451, 466, 469.
Telemann, 407, 422, 436, 497.
Teniers, 493.
Theile, 27, 104, 396.
Thomas, 371, 394, 404, 443.
Thomasius, 437.
Tieck, 5, 505.
Tilgner, 313.
Tiolet, 421.
Titon du Tillet, 437.
Torelli, 407.
Torri, 226, 405.
Tribiol, 23.
Tunder, 114, 177, 276, 332, 367, 378.

Uffenbach (Z. C. v.), 420.
Ursinus, 206.

Valhebert (de), 427.
Vecchi (O), 115, 395, 489.
Viadana, 16, 394.
Vidal, 244.
Viéville (Lecerf de la), 4, 21, 247, 249, 254, 312, 326, 440.
Vittoria, 127, 128.
Vivaldi, 407, 409, 410, 412, 413, 419.
Vogler, 462.
Voigt, 461.
Volumier, 414, 437.
Vopelius, 124.
Vulpius, 395.

Wagner, 441, 481, 508.
Walther (E.), 399.
Walther (J. G.), 301, 302, 377, 407.
Walther (J. J.), 215.
Waniek, 348, 491.
Wasielewski, 215.
Weber (J.), 337.
Weckerlin, 201.
Weckmann, 23, 378, 461.
Weise, 397.
Weise, (C.), 405.
Weiss, 242, 436.
Weissensee, 395.
Weitzmann, 68.
Werckmeister, 276.
Westhoff, 216, 371, 433.
Wilderer, 93, 177.
Winckler, 350.
Winterfeld, 134, 294.
Wyrsung, 397.

Zacconi, 406, 476.
Zachow, 23, 34, 187, 210, 276.
Zelter, 507.
Zeutschner, 216, 378, 442.
Ziani, 417.
Ziegler (J. G.), 363.
Ziegler (K.), 461.
Ziegler (M. v.), 198, 439, 497.
Zinzendorf, 455.
Zöckler, 467, 468.
Zonay (de), 421.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES ŒUVRES VOCALES DE BACH CITÉES

MUSIQUE D'ÉGLISE

CANTATES

Ach Gott, vom Himmel sieh darein. (No. 2), 78, 139, 240, 292, 300, 460.
Ach Gott, wie manches Herzeleid. 1re Composition. (3), 44, 78, 79, 95, 96, 97, 101, 139, 141, 148, 272, 317, 318.
Ach Gott, wie manches Herzeleid. 2e Composition. (58), 52, 60, 78, 98, 114, 181, 384.
Ach, Herr, mich armen Sünder. (135), 34, 117, 118, 158, 159, 191, 454.
Ach, ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe. (162), 109, 110, 111, 182, 238, 273.
Ach, lieben Christen, seid getrost. (114), 62, 73, 175, 176, 184, 275, 308, 309, 475.
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig. (26), 31, 106, 111, 124, 192, 193, 364.
Allein zu dir, Herr Jesu Christ. (33), 132, 180, 224.
Alles nur nach Gottes Willen. (72), 40, 43, 72, 73, 174, 272, 298, 299, 303, 333.
Also hat Gott die Welt geliebt. (68), 52, 223, 232, 233, 240, 279, 413, 472, 508.
Am Abend aber desselbigen Sabbaths. (42), 170, 237, 310, 474.
Aergre dich, o Seele, nicht. (186), 36, 38, 54, 102, 103, 117, 133, 151, 233, 298, 317, 451.
Auf Christi Himmelfahrt allein. (128), 160.
Aus der Tiefe rufe ich, Herr zu dir. (131), 23, 84, 89, 115, 256, 327, 402, 445, 460.
Aus tiefer Noth schrei ich zu dir (38), 94, 139, 240, 268.

Barmherziges Herze der ewigen Liebe. (185), 36, 92, 150.
Bereitet die Wege, bereitet die Bahn. (132), 39, 47, 58, 153, 222.
Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen (87), 107.
Bleib' bei uns, denn es will Abend werden. (6), 34, 39, 88, 97, 123, 170, 223, 375, 474.
Brich dem Hungrigen dein Brod. (39), 95, 126, 156.
Bringet dem Herrn Ehre seines Namens. (148), 105, 156, 186.

Christen, ätzet diesen Tag. (63), 76, 102, 290.
Christ lag in Todesbanden. (4), 76, 132, 163, 174, 182, 241, 358, 387.
Christum wir sollen loben schon. (121), 240, 279.
Christ unser Herr zum Jordan kam. (7) 469.

Christus der ist mein Leben. (95), 133, 175, 202, 452, 454.
Das ist je gewisslich wahr. (141), 42, 44, 366.
Das neugebor'ne Kindelein. (122), 229, 292.
Dazu ist erschienen der Sohn Gottes. (40), 33, 118, 136, 137, 233, 342, 453.
Dem Gerechten muss das Licht. Cantate nuptiale. (195) 104.
Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen. (15), 75, 76, 106, 238. 255, 263, 323, 401.
Der Friede sei mit dir. (158), 38, 62, 89, 91, 213.
Der Herr denket an uns. Cantate nuptiale. (196) 101.
Der Herr ist mein getreuer Hirt. (112), 239, 415, 473.
Der Himmel lacht, die Erde jubilieret. (31) 94, 182, 472.
Die Elenden sollen essen. (75), 33, 234.
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. (76), 155, 187, 235, 255, 269.
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. (116), 133, 279.
Du Hirte Israel, höre. (104), 88, 92, 106, 173, 174, 235.
Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben. (77). 40, 155, 193, 380.
Du wahrer Gott und Davids Sohn. (23), 163, 292, 384.

Ein' feste Burg ist unser Gott. (80), 71, 77, 78, 88, 94, 111, 122, 131, 155, 175, 187, 216, 243, 244, 270, 450.
Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss. (134), 26, 49, 132.
Ein ungefärbt Gemüte. (24), 36, 150, 218.
Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz. (136) 460.
Erfreut euch, ihr Herzen. (66), 29, 47, 92, 175, 184, 250, 278, 300.
Erfreute Zeit im neuen Bunde. (83), 34, 73, 103, 106, 111, 211.
Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort. (126), 30, 146.
Er rufet seinen Schafen mit Namen. (175), 223, 228.
Erschallet ihr Lieder. (172), 200, 468, 472.
Erwünschtes Freudenlicht. (184), 132, 159, 229.
Es erhub sich ein Streit. (19), 77, 216, 308, 319.
Es ist das Heil uns kommen her. (9), 29, 34, 114, 140, 148.
Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. (45), 33, 265.
Es ist ein trotzig und verzagt Ding. (176), 224.
Es ist euch gut, dass ich hingehe. (108), 55, 90, 92.
Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. (25), 31, 60, 103, 107, 452, 454.
Es reifet euch ein schrecklich Ende. (90), 60, 118, 185, 238.

Freue dich, erlöste Schaar. (30), 160, 203.

Geist und Seele wird verwirret. (35), 55, 101, 113, 114, 151, 273.
Gelobet sei der Herr, mein Gott. (129), 161, 237.
Gelobet seist du, Jesu Christ. (91), 84, 99, 139, 167, 192, 232, 318, 319.
Gleich wie der Regen und Schnee. (18), 30, 55, 57, 217, 467.
Gott der Herr ist Sonn' und Schild. (79), 132, 330, 450.
Gott fähret auf mit Jauchzen. (43), 26, 45, 85, 113, 156, 159, 167, 216.
Gott ist mein König. (71), 50, 51, 75, 76, 90, 109, 110, 222, 238, 243, 254, 276, 301, 402, 444, 458.
Gott ist unsere Zuversicht. (197) Cantate nuptiale, 173.
Gott, man lobet dich in der Stille. (120), 101, 171, 210, 237, 355.
Gott soll allein mein Herze haben. (169), 52, 111, 187, 279, 298, 354, 360.
Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm. (171), 103, 209, 329, 468.
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. (106), 148, 149, 221, 256, 267, 358, 374, 402, 453, 508.
Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende. (28), 84, 128, 132, 158, 232.

Halt' im Gedächtnis Jesum Christ. (67), 25, 89, 91, 102, 187, 238, 333.
Herr Christ, der ein'ge Gottessohn. (96), 32, 36, 86, 137, 138, 253, 469.
Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben. (102), 117, 118, 119, 120, 135, 190, 230, 259, 268, 291, 460.
Herr, gehe nicht ins Gericht. (105), 33, 59, 168, 183, 224, 234, 447.
Herr Gott, Beherrscher aller Dinge. (Cantate nuptiale, inachevée), 357.
Herr Gott, dich loben alle wir. (130), 130, 161, 193, 230, 237, 249.
Herr Gott, dich loben wir. (16). 38, 100, 139.
Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. (113), 229.
Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott. (127), 49, 117, 142, 188, 200, 202, 203, 205, 228, 310, 446, 453.
Herr, wie du willst, so schick's mit mir. (73) 61, 73, 117, 174, 191, 202, 240, 267, 304.
Herz und Mund und That und Leben. (474), 112.
Himmelskönig, sei willkommen. (182), 102, 104, 128, 129, 133, 182, 230.
Höchsterwünschtes Freudenfest. (194), 132.

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht. (55), 78, 79, 229.
Ich bin ein guter Hirt. (85), 168, 233.
Ich bin vergnügt mit meinem Glücke. (84), 25, 49, 99, 181, 295.
Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen. (48), 63, 265, 286, 324, 370, 452.
Ich freue mich in dir. (133), 52, 175, 176, 187, 241, 242, 453, 461.
Ich geh' und suche mit Verlangen. (49), 31, 85, 89, 90, 105, 223, 235, 360.
Ich glaube, lieber Herr. (109), 55, 107, 267.
Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. (92), 90, 98, 266, 384.
Ich habe genug. (82), 94, 161, 173, 259, 453.
Ich habe meine Zuversicht. (188), 168, 270.
Ich hatte viel Bekümmerniss. (21), 28, 34, 49, 50, 69, 71, 90, 133, 157, 158, 192, 234, 253, 264, 266, 295, 327, 358, 390, 444, 445, 452, 470, 477, 497.
Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. (157), 38, 64, 89, 111, 175, 235, 266, 294, 453.
Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe (174), 169, 218, 360.
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ. (177), 147.
Ich steh' mit einem Fuss im Grabe. (156), 69, 89, 111, 175, 180, 193, 217, 218, 359, 376.
Ich weiss, dass mein Erlöser lebt. (160), 110, 118, 187, 192, 255.
Ich will den Kreuzstab gerne tragen. (56), 96, 107, 179, 291, 310, 470.
Ihr, die ihr euch von Christo nennt. (164), 230.
Ihr werdet weinen und heulen. (103), 35, 101, 159, 165, 184, 230, 336.
In allen meinen Thaten (97), 65, 114, 192, 214, 272.

Jauchzet Gott in allen Landen. (51), 50, 119, 158, 273, 279, 295.
Jesu, der du meine Seele. (78), 29, 33, 35, 43, 63, 72, 79, 80, 89, 101, 114, 117, 139, 169, 178, 184, 192, 229, 287, 298, 452, 455.
Jesu, nun sei gepreiset. (41), 125, 126, 223, 232, 237.
Jesus nahm zu sich die Zwölfe. (22), 106, 234, 267.
Jesus schläft, was soll ich hoffen? (81), 35, 91, 112, 148, 172, 219, 301, 470.

Komm, du süsse Todesstunde. (161), 27, 32, 146, 192, 203, 204, 228, 244, 279, 453, 476.
Leichtgesinnte Flattergeister. (181) 60, 73, 185.
Liebster Gott, wann werd' ich sterben? (8) 32, 91, 113, 114, 202, 203, 414, 475.
Liebster Immanuel, Herzog der Frommen. (123), 34, 89, 112, 142, 156, 188, 235.

Liebster Jesu, mein Verlangen. (32), 37, 48, 101, 102, 212, 269.
Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren. (137), 209.
Lobe den Herrn, meine Seele. (69), 99, 130.
Lobe den Herrn, meine Seele. (143), 50, 51, 130, 237.
Lobet Gott in seinen Reichen. (II), 52, 160, 164, 224, 248, 279, 330, 349.

Mache dich, mein Geist, bereit. (115), 32, 35, 57, 141, 172, 263, 276.
Man singet mit Freuden vom Sieg. (149), 50, 89, 130, 237.
Mein Gott, wie lang', ach lange. (155). 28, 99, 103, 110, 132, 236, 248, 251, 258, 288, 297, 474.
Mein Seel' erhebt den Herren! (10), 28, 36, 95, 108, 112, 139, 142, 164, 184, 190, 386, 462.
Meine Seufzer, meine Thränen. (13), 165, 214, 265, 283.
Mein liebster Jesus ist verloren. (154), 43, 48, 55, 60, 132, 161, 183, 189, 225, 233, 243, 446.
Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin. (125), 174, 229, 265, 344, 453.

Nach dir, Herr, verlanget mich. (150), 46, 76, 109, 110, 255.
Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. (101), 232, 241.
Nimm, was dein ist. (144), 85, 226.
Nun ist das Heil und die Kraft. (50), 184.
Nun komm, der Heiden Heiland. 1re Composition. (61), 69, 182, 225, 357.
Nun komm, der Heiden Heiland. 2e Composition. (62), 106, 184, 188, 219.
Nur Jedem das Seine. (163), 222, 234, 479.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. (34), 47, 237, 260.
O Ewigkeit, du Donnerwort. 1re Composition. (20), 25, 39, 52, 73, 92, 111, 137, 185, 200, 238, 273, 446.
O Ewigkeit, du Donnerwort. 2e Composition. (60), 32, 89, 138, 189, 278, 301, 321, 446.
O heil'ges Geist- und Wasserbad. (165), 325, 469, 480.
O Jesu Christ, mein's Lebens Licht, (118), 241.

Preise, Jerusalem, den Herrn. (119), 51, 52, 102, 159, 236.

Schau, lieber Gott, wie meine Feind'. (153), 52, 62, 91, 171, 172, 188, 226, 253, 267.
Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei. (46), 64, 95, 188, 190, 225, 238, 329.
Schlage doch, gewünschte Stunde. (53), 200, 453.
Schmücke dich, o liebe Seele. (180), 48, 111, 160, 183, 223, 230.
Schwingt freudig euch empor. (36), 220, 235, 344.
Sehet, welch' eine Liebe. (64), 25, 235, 241, 264, 266.
Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem. (159), 27, 65, 95, 106, 154, 234, 274 290, 378.
Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut. (117).
Selig ist der Mann. (57), 38, 53, 93, 108, 118, 175, 176, 179, 185, 216, 263, 268.
Siehe, ich will viel Fischer aussenden. (88), 32, 158, 239, 265, 278, 470.
Siehe zu, dass deine Gottesfurcht (179), 236.
Sie werden aus Saba Alle kommen. (65), 34, 124, 325, 379.
Sie werden euch in den Bann thun. (44), 136.
Sie werden euch in den Bann thun. 2e Composition. (183), 223.
So du mit deinem Munde. (145), 161.
Süsser Trost, mein Jesus kommt. (151), 35, 38, 53, 72, 164, 229, 387.

Thue Rechnung! Donnerwort. (168), 94, 452.
Tritt auf die Glaubensbahn. (152), 23, 29, 46, 249, 368.

Unser Mund sei voll Lachens. (110), 26, 119, 132, 160, 237, 357.
Uns ist ein Kind geboren. (142), 335.

Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust. (170), 61, 111, 145, 146, 191, 192, 224, 243, 384.

Wachet auf, ruft uns die Stimme. (140), 140, 182, 479, 481.
Wachet, betet, seid bereit allezeit. (70), 25, 61, 64, 90, 101, 106, 107, 189, 199, 218, 223, 248, 292, 446, 462, 508.
Wahrlich, ich sage euch. (86), 210, 325.
Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit (14) 239.
Warum betrübst du dich, mein Herz. (138), 34, 52, 79, 92, 108, 136, 191, 362.
Was frag' ich nach der Welt. (94), 57, 89, 107, 164.
Was Gott thut, das ist wohlgethan. 1re Composition. (98), 234.
Was Gott thut, das ist wohlgethan. 3e Composition. (100), 118.
Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit. (111), 57, 98, 180.
Was soll ich aus dir machen, Ephraim? (89), 40, 52, 240, 265, 278.
Was willst du dich betrüben. (107), 89, 90, 112, 142, 149.
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. (12), 37, 77, 104, 154, 163, 273, 329, 358, 468.
Wer da glaubet und getauft wird. (37), 91, 178.
Wer Dank opfert, der preiset mich. (17), 31, 52, 468.
Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. 1re Composition. (59), 102, 183.
Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. 2e Composition. (74), 91, 105.
Wer nur den lieben Gott lässt walten. (93), 27, 184, 189, 192, 248, 495.
Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden. (47), 24, 31, 63, 266, 451.
Wer weiss, wie nahe mir mein Ende (27), 29, 35, 148, 149.
Widerstehe doch der Sünde. (54), 77, 78, 265, 269.
Wie schön leuchtet der Morgenstern. (1), 103, 239, 469, 473.
Wir danken dir, Gott, wir danken dir. (29), 47, 122, 209, 238, 273, 315, 329, 358.
Wir müssen durch viel Trübsal. (146), 25, 32, 43, 97, 100, 132, 212, 229, 352, 359, 475.
Wo gehest du hin. (166), 44, 90, 357.
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. (178), 50, 112, 141.
Wohl dem, der sich auf seinen Gott. (139), 61, 112, 150, 193, 211, 310.
Wo soll ich fliehen hin. (5), 72, 142, 216, 238, 239, 265, 292, 469.

MOTETS, ORATORIOS — TRAUER-ODE — MESSES — MAGNIFICAT.

Jesu, meine Freude, 114, 270.
Oster-Oratorium. 117, 175, 176, 228.
Weihnachts-Oratorium, 27, 31, 53, 67, 104, 132, 151, 159, 169, 179, 186, 209, 210, 230, 248, 269, 274, 276, 278, 279, 291, 299, 315, 324, 334, 338, 339, 340, 345, 452, 454, 455, 472.
Trauer-Ode. 123, 199, 206, 207, 221, 242, 347, 416.
Messe en si mineur. 163, 209, 237, 279, 329.
Messe en la majeur. 334.
Messe en sol mineur. 333.
Messe en sol majeur. 330.
Magnificat 127, 149, 170, 183, 279, 317, 462.

PASSIONS.

Johannes-Passion. 25, 29, 30, 35, 36, 39, 50, 61, 105, 109-136, 146, 147, 154, 166, 176, 192, 219, 221, 222, 229, 230, 243, 244, 264, 278, 279, 299, 313, 335, 337.
Matthäus-Passion. 27, 29, 30, 31, 35, 36, 61, 67, 69, 104, 123, 136, 138, 147, 148, 149, 169, 176, 192, 222, 229, 235, 236, 244, 263, 264, 278, 279, 299, 301, 346, 365, 454, 474.
Markus-Passion. 123, 347.

CANTATES PROFANES

Amore traditore. 243.
Auf, schmetternde Töne. 197.
Geschwinde, ihr wirbelnden Winde. Der Streit zwischen Phoebus und Pan. 93, 122, 235, 269, 497.
Ich bin in mir vergnügt. 171, 172.
Lasst uns sorgen, lasst uns wachen. Die Wahl des Herkules. 159, 173, 217, 340, 345, 415, 453.
Mer han en neue Oberkeet. 119, 153, 357, 486, 497.
O holder Tag, erwünschte Zeit. 199.
Schleicht, spielende Wellen. 470.
Schweigt stille, plaudert nicht, (Caffee-Kantate). 415.
Schwingt freudig euch empor. Die Freude reget sich. 220.
Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten. 123, 198, 277, 338.
Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten. 196, 249, 358.
Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd. 112, 228, 232, 239, 277, 317, 356, 473.
Weichet nur, betrübte Schatten. 25, 52, 105, 186, 192, 414, 473.
Zerreisset, zersprenget, zertrümmert die Gruft. (Der zufriedengestellte Aeolus.) 40, 209, 220, 239, 344, 473.

CATALOGUE

DES ŒUVRES DE BACH[1]

1re année. *Cantates d'église*, nos 1 à 10.
2e année. *Cantates d'église*, nos 11 à 20.
3e année. *Œuvres pour clavecin.*
4e année. *La Passion selon saint Mathieu.*
5e année. 1re livraison. *Cantates d'église*, nos 21 à 30.
2e livraison. *Oratorio de Noël.*
6e année. *Messe* en si mineur.
7e année. *Cantates d'église*, nos 31 à 40.
8e année. *Quatre messes.*
9e année. *Musique de chambre.*
10e année. *Cantates d'église*, nos 41 à 50.
11e année. 1re livraison. *Magnificat* en ré majeur.
4 Sanctus, en ut majeur, ré majeur, ré mineur et sol majeur.
2e livraison. *Musique de chambre pour chant.* Cantates profanes.
12e année. 1re livraison. *La Passion selon saint Jean.*
2e livraison. *Cantates d'église*, nos 51 à 60.
13e année. 1re livraison. *4 Cantates nuptiales.*
2e livraison. *Ode funèbre.*
14e année. *Le clavecin bien tempéré.*
15e année. *Œuvres pour orgue.*
16e année. *Cantates d'église*, nos 61 à 70.
17e année. *Musique de chambre.*
7 concertos pour clavecin avec orchestre.
Triple concert pour clavecin, flûte et violon.
18e année. *Cantates d'église*, nos 71 à 80.

1 Ce catalogue et la liste des cantates sont publiés d'après les catalogues de l'édition critique de la Bachgesellschaft (Breitkopf et Härtel, Leipzig, Costallat et Cie, Paris).

Les œuvres de Bach éditées par la nouvelle Bachgesellschaft sont publiées par la même librairie.

19e année. *Musique de chambre.*
6 concertos pour orchestre (dédiés au margrave de Brandebourg).
19e année. *Musique de chambre.*
20e année. 1re livraison. *Cantates d'église*, nos 81 à 90.
2e livraison. *Musique de chambre pour chant.* Cantates profanes.
21e année. 1re livraison. *Musique de chambre.*
4 concertos pour violon avec accompagnement d'orchestre.
2e livraison. *Musique de chambre.*
3 concertos pour 2 clavecins avec orchestre.
3e livraison. *Oratorio de Pâques.*
22e année. *Cantates d'église*, nos 91 à 100.
23e année. *Cantates d'église*, nos 101 à 110.
24e année. *Cantates d'église*, nos 111 à 120.
25e année. 1re livraison. *L'art de la fugue.*
2e livraison. *Œuvres pour orgue.* Chorals.
26e année. *Cantates d'église*, nos 121 à 130.
27e année. *Musique de chambre.*
1re livraison. Six sonates pour violon. Six suites pour violoncelle.
2e livraison. Catalogue thématique des cantates d'église, nos 1 à 120.
28e année. *Cantates d'église*, nos 131 à 140.
29e année. *Musique de chambre pour chant.* Cantates profanes.
30e année. *Cantates d'église*, nos 141 à 150.
31e année. 1re livraison. *Œuvres pour orchestre.*
Ouvertures en ut majeur, si mineur, ré majeur. Symphonie en fa majeur.
2e livraison. *L'offrande musicale 1747.*
3e livraison. *Musique de chambre.*
2 concertos pour 3 clavecins avec orchestre.
32e année. *Cantates d'église*, nos 151 à 160.
33e année. *Cantates d'église*, nos 161 à 170.
34e année. *Musique de chambre pour chant.* Cantates profanes.
35e année. *Cantates d'église*, nos 171 à 180.
36e année. *Œuvres pour clavecin.*
37e année. *Cantates d'église*, nos 181 à 190.
38e année. *Œuvres pour orgue.*
39e année. 1re partie. *Motets.*
2e partie. *Chorals et Lieder spirituels.*
40e année. *Œuvres pour orgue.*
41e année. *Compositions religieuses.* Cantate n° 191. Gloria in excelsis Deo. Cantates incomplètes. Cantates d'authenticité douteuse.
Catalogue des compositions d'église de J.-L. Bach de Meiningen.

42e année. *Œuvres pour clavecin.*

Œuvres arrangées ou d'authenticité douteuse.

43e année. 1re livraison. *Musique de chambre.* 3 sonates pour flûte et basse chiffrée.

Sonate et fugue pour violon et basse chiffrée.

Sonate pour 2 clavecins.

Concerto pour 4 clavecins d'après Antonio Vivaldi. Appendice : concerto pour 4 violons d'Antonio Vivaldi dans sa forme originale.

2e livraison. Recueil d'Anna Magdalena Bach.

44e année. *Manuscrits* de J.-S. Bach, reproduits et classés par ordre chronologique.

45e année. 1re livraison. *Nouvelle édition* des suites anglaises et françaises.

2e livraison. *La Passion selon saint Luc.*

46e année. Historique de la Bach-Gesellschaft. Catalogue thématique et alphabétique. Table des matières.

BIBLIOGRAPHIES

A. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ADLUNG (J.) *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt, 1758. (Bibl. nat. V. 25170 et V. 8551. — Bibl. Conserv. 17145).

» *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, éd. par Hiller, Dresden et Leipzig, 1783. (Bibl. nat. V. 25162, V. 25171 et V. 8552).

» *Musica mechanica Organoedi*. Berlin, 1768. (Bibl. nat. V. 1071. — Bibl. Conserv. 15365).

AGRICOLA (J. F.) et PH. E. BACH. *Denkmal dreyer verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften, (Leben G. H. Bümlers... G. H. Stölzels und J. S. Bachs, Musikdirektors zu Leipzig)* publ. dans la *Musikalische Bibliothek* de L. Mizler. IV, 1. Leipzig, 1754.

AHLE (J. R.) *Brevis et perspicua Introductio in Artem musicam...* Mühlhausen. 1673. (Bibl. nat. Réserve V. 2490).

» *Kurze, doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst...* 2e éd. augmentée et corrigée par J. G. Ahle. Mühlhausen, 1704. (Bibl. de Mühlhausen).

ALEMBERT (d') *Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie*, nouv. éd., Tome IV, Amsterdam, 1759.

ARNDT (J) *De vero Christianismo Libri IV latine versi*, Leipzig, 1704. (Bibl. nat. D. 21504).

BACH (K. P. E.) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Leipzig, 1787. (Conserv. 7715 a).

BEAUCAIRE (HORRIC de) *Une Mésalliance dans la Maison de Brunswick*, 1884.

BEEHR (J.) *Bellum musicum* .. 1701. (Bibl. nat. Réserve, p. V. 272).

BEER (J.) *Musicalische Discurse...* Nürnberg, 1719. (Bibl. Conserv. 23454).

BELLERMANN (C.) *Programma in quo Parnassus Musarum voce, fidibus, tibiisque resonans, sive musices... laudes, diversae species..., etc., cum laude enarrantur*, 1743. (Bibl. nat. Z. 29910).

BESSER (J. v.). *Schrifften*. Leipzig, 1732. (Bibl. nat. Z. 34429—30).

BIEDERMANN (K.) *Deutschlands geistige, sittliche und gesellige Zustände im 18ten Jahrhundert*, Leipzig, 1858.

BIESE (A). *Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*, Leipzig, 1888.

BITTER (C. H.) *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums*, Berlin, 1872.

BONTEMPI (A. A.) *Historia musica... Perugia*, 1695. (Bibl. nat. Réserve, V. 575).

BRENET (M.) *Les Concerts en France sous l'ancien régime, Paris*, 1900.
» *Palestrina*, Paris, 1906.
BUNO (J.) *Historische Bilder, darinnen Idea Historiae universalis*, 2e éd., 170 5 (Bibl. nat. G. 8177).
BURNEY (Ch.) *De l'Etat présent de la Musique en Allemagne, et surtout en Bohème, en Saxe et en Hollande* (trad. p. C. Brack) Gênes, 1810.
CALVISIUS (S.) *Melopoeia, sive Melodiae condendae Ratio...* 1592. (Bibl. nat. Réserve, V. 2476).
CANITZ (F. R. v.) *Gedichte*, éd. par Joh. Ulrich König. Berlin et Leipzig, 1734, (2e éd.).
CERONE (P.) *El Melopeo y Maestro, Tractado de Musica theorica y pratica...* Naples, 1613 (Bibl. nat. V. 593. — Bibl. Mazarine 4735. Bibl. Conserv. Rés. 11061).
CHRYSANDER (F) *G. F. Händel*, Leipzig.
COMBARIEU (J.) *Les Rapports de la Musique et de la Poésie*, Paris, 1893.
» *Théorie du Rythme*, Paris, 1897.
ECORCHEVILLE (J.) *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français*. Paris, 1906.
EITNER (R.) QUELLEN-LEXIKON.
ENGEL (G.) *Æsthetik der Tonkunst*, Berlin, 1884.
FEIND (BARTHOLD) *Deutsche Gedichte...* Stade, 1708.
FORKEL (J. N.) *Ueber Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, für patriotische Verehrer ächter musikalischer Kunst*. Leipzig, 1802. (Bibl. Conserv. 7311).
FUHRMANN *Musicalischer Trichter*, 1706 (Bibl. Conserv. 26302).
» *Musica vocalis in Nuce*, 1715. (Bibl. Conserv. 24620 et 26174).
» *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle...* Cöln., 1729 (Bibl. Conserv. 22756).
FÜRSTENAU (M). *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*. Dresde, 1861 et 1862.
GAEDERTZ (K. T.) *Das niederdeutsche Drama*, 1884.
» *Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg, im 16. und 17ten Jahrhundert*, Bremen, 1888.
GERBER (E. L.). *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler...* Leipzig, 1790 (Bibl. nat. V. 40153).
» *Neues Lextkon der Tonkünstler*, Leipzig, 1812. (Bibl. nat. V. 40155).
GRYPHIUS (A.) *Freuden- und Trauerspiele, auch Oden und Sonnette sampt Herr Peter Squentz Schimpff-Spiel*. Breslau. 1658.
GUYAU. *Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, 1884.
HEINICHEN (J. D.). *Neu erfundene und gründliche Anweisung zum Generalbass*, 1711. (Bibl. Conserv. 23909).
» *Der General-Bass in der Composition*. 1728. (Bibl. Conserv. 24151).
HEUSS (A). *Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen* (*Bach-Jahrbuch* 1904).
HILGENFELDT (C. L.) *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18ten Jahrhunderts*. Leipzig 1850.
HUNOLD (CHR. F.). *Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen. Allen edlen und dieser Wissenschaft gencigten Gemüthern zum vollkommenen Unterricht, mit überaus deutlichen Regeln und angenehmen Exempeln ans Licht gestellet von* MENANTES. Hamburg, 1712, (la dédicace est de 1706).
JUNGHANS (W.) *J. S. Bach als Schüler der Particularschule zu Lüneburg*. Lüneburg, 1870.

KANT (I.) *Kritik der Urtheilskraft*, éd. Kehrbach (Reclam, 1878).
KEYSSLER (J. G). *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen...* Hannover, 1751.
KIRCHER (A.) *Musurgia universalis...* Rome, 1650. (Bibl. nat. V. 2803.)
KRETZSCHMAR (H.) *Führer durch den Concertsaal* (II, 1), Leipzig 1895.
KUHNAU (J.) *Der musikalische Quacksalber*, 1700. Ed. par Kurt Benndorf. Berlin, 1900.
» (Attribué à Kuhnau) *Musicus vexatus, oder der wohlgeplagte, doch nicht verzagte, sondern jederzeit lustige Musicus instrumentalis*, Freyberg, 1630. (Bibl. de Leipzig, 445).
» (Id.) *Musicus vexatus, oder der wohlgeplagte... sondern jederzeit lustige Cotala, oder Musicus instrumentalis, in einer anmuthigen Geschichte vorgestellt*. Freyberg, 1713. (Bibl. de Leipzig, B. S. T. 8° 69).
» (Id.) *Musicus magnanimus, oder Pancalus, der grossmüthige Musicant, in einer überaus lustigen, anmuthigen, und mit schönen Moralien gezierten Geschicht vorgestellt von Mimnermo, des Pancali guten Freunde*. Freyberg, 1691. (Bibl. de Leipzig).
» (Id.) *Musicus curiosus oder Battalus, der vorwitzige Musicant, in einer sehr lustigen, anmuthigen, unertichteten, und mit schönen Moralien durchspickten Geschichte vorgestellt von Mimnermo, des Battali guten Freunde*. Freyberg, 1691. (Bibl. nat. Réserve V. 2485). (Ces ouvrages ont été aussi attribués à Printz).
LECERF DE LA VIÉVILLE DE FRESNEUSE. *Comparaison de la Musique italienne, et de la Musique françoise*. Bruxelles 1705. (Bibl. nat. V. 25310).
LEIBNIZ (G. G.). *Opera philosophica*, éd. Erdmann, Berlin, 1840.
LEICHTENTRITT (H.) *Reinhard Keiser in seinen Opern*, Berlin, 1901.
LICHTENBERGER (H.) *Richard Wagner, Poète et Penseur*. Paris, 1898.
LINDNER (E. O.) *Die erste stehende deutsche Oper*, 1855.
LOHENSTEIN (C. v.). *Deutsches Theater*, éd. par L. Tieck (2e vol. Berlin, 1817).
» *Werke*. Coll. Kürschner, 36e vol.
LUTHER (M.) *De servo Arbitrio*.
» *Tomus primus omnium Operum*. Jenae, 1564. (Bibl. nat. D² 330).
MARPURG (F. W.) *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin, 1754-1759 (Bibl. nat. V. 25165—25168).
» *Legende einiger Musikheiligen*. Köln, 1786. (Bibl. Conserv. 26252).
MATTHESON (J.) *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713 (Bibl. Conserv. 6726a. — Bibl. nat. V. 25107).
» *Das beschützte Orchestre*, Hamburg 1717. (Bibl. Conserv. 6726b).
» *Das forschende Orchestre*, Hamburg, 1721. (Bibl. Conserv. 6726c).
» *Der neue Göttingische... Ephorus...*, Hamburg, 1727. (Bibl. Conserv. 22247).
» *Critica musica*, Hamburg, 1725. (en 2 vol. — Bibl. Conserv. 20222).
» *Grosse General-Bass-Schule*, Hamburg, 1731. (Bibl. Conserv. 7401).
» *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg, 1737. (Bibl. Conserv.).
» *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. (Bibl. Conserv. 13767. Bibl. nat. V. 2805).
» *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigen Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler*, etc. *Leben, Wercke, Verdiensteetc. erscheinen sollen. Zum fernern Ausbau angegeben von Mattheson*. Hamburg, 1740. (Bibl. nat. V. 16050. Bibl. Conserv. Réserve 20221).

MISSON (MAX.) *Nouveau Voyage d'Italie*, 5e éd. La Haye, 1731. (Bibl. nat. K. 7280).

MITHOBIUS (H.) *Psalmodia christiana... Das ist gründliche Gewissens Belehrung, was von der Christen Musica, sowol Vocali als Instrumentali zu halten...* Jena, 1665. (Bibl. nat. V. 10759).

MIZLER (L.) *Dissertatio quod Musica ars sit, et pars eruditionis philosophicae...* Leipzig, 1734. (Bibl. nat. Vz. 230).

» *Neu eröffnete musikalische Bibliothek... 1ter Band*, 1739.
» *Musikalische Bibliothek... 2ter Band*, 1743. . . . .
» *Musikalische Bibliothek... 3ter Band*, 1752. . . .
(Bibl. Conserv. 15416).

» *Musikalische Bibliothek... 4ter Band*, 1754.

NEBE (A). *Zur Geschichte der Predigt*, Wiesbaden, 1879.

NEMEITZ (J. C.) *Séjour de Paris*. Leide, 1727. (Bibl. nat. Lk7 6011).

NIEDT (F. E.) *Musicalisches A. B. C. Zum Nutzen der Lehr- und Lernenden*, Hamburg, 1708. (Bibl. Conserv. 29102).

» *Musicalische Handleitung, oder, gründlicher Unterricht, vermittelst welchen ein Liebhaber der edlen Music in kurtzer Zeit sich soweit perfectioniren kan, dass er nicht allein den General-Bass, nach denen gesetzten deutlichen und wenigen Regeln fertig spielen, sondern auch folglich allerley Sachen selbst componiren, und ein rechtschaffener Organiste und Musicus heissen könne. 1ter Theil, handelt vom General-Bass, denselben schlechtweg zu spielen.* Hamburg, 1710. (Bibl Conserv. 29915. — Bibl. nat. V. 16334).

» *Musicalischer Handleitung anderer Theil. Von der Variation des General-Basses, samt einer Anweisung, wie man aus einem schlechten General-Bass allerley Sachen, als Praeludia, Ciaconen, Allemanden, etc. erfinden könne.* 2e éd. corrigée et augm. par J. Mattheson. Hamburg, 1721. (Bibl. Conserv. 24207).

» *Musicalischer Handleitung dritter und letzter Theil, handlend von Contra-Punct, Canon, Moteten, Choral, Recitativ-Stylo und Cavaten. Opus posthumum...* publ. par J. Mattheson. Hamburg, 1717. (Bibl. Conserv. 29915, relié avec la 1re partie).

PRINTZ (W. C.) *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*. Dresden, 1690. (Bibl. nat. V. 10757).

» *Phrynis Mytilenaeus, oder satyrischer Componist...* Dresden und Leipzig, 1696. (Bibl. nat. Réserve, V. 1623).

» *Phrynidis Mytilenaei... erster Theil...* Dresden und Leipzig, 1696. (Bibl. nat. Réserve, V. 1624).

» *Phrynidis Mytilenaei... ander Theil...* Dresden und Leipzig, 1696. (Bibl. nat. Réserve, V 1625).

» *Phrynidis Mytilenaei... dritter Theil...* Dresden und Leipzig, 1696. (Bibl. nat. Réserve, V. 1626).

PRÜFER (A.) *S. Bach und die Tonkunst des 19ten Jahrhunderts*. Leipzig 1904.

RITSCHL (A.) *Geschichte des Pietismus*. Bonn, 1884.

RITTER (A. G.). *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1884.

ROLLAND (R.) *Histoire de l'Opéra en Europe*. Paris, 1895.

SCHEIBE (J. A.) *Critischer Musikus — Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*. Leipzig, 1745.

SCHERING (A.) *Bachs Textbehandlung*. Leipzig, 1901.

» *Zur Bachforschung* (*Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, IV, 2, Leipzig, 1902-1903).

SCHERING (A.) *Zur Bachforschung* II (*Sammelbände der I. M. G.*, V. 4, Leipzig, 1903-1904).

» *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig, 1905.

SCHMIDT (H). *Johann Mattheson, ein Förderer der deutschen Tonkunst, im Lichte seiner Werke.* Leipzig, 1897.

SCHMIDT (J. M.) *Musico-theologia*, 1754. (Bibl. nat. V. 25258).

SCHOPENHAUER (A.). *Die Welt als Wille und Vorstellung* (éd. Grisebach, Leipzig, 1892, vol. I et II des *Oeuvres complètes*).

SCHWEITZER (A.) *J. S. Bach, le Musicien-Poète*, Leipzig, 1905.

SEIFFERT (M.) *Geschichte der Klaviermusik* (réédition augmentée de l'ouvrage de Weitzmann). 1er vol. Leipzig, 1899.

SPEE (F. v.). *Trutznachtigall* (Reclam).

SPEER (D). *Grundrichtiger, kurz-, leicht- und nöthiger, jetzt wolvermehrter Unterricht der musicalischen Kunst, oder vierfaches musicalisches Kleeblatt...* Ulm, 1697. (Bibl. nat. V. 10761).

SPITTA (PH.) *J. S. Bach*, Leipzig, 1er vol. 1873, 2e vol. 1880.

» *J. S. Bach. A new and revised edition, translated by Clara Bell and J. A. P. Maitland*, London, 1899.

» *Ueber die Beziehungen Sebastian Bachs zu Christian Friedrich Hunold und Mariane von Ziegler* (*Historische und philologische Aufsätze Ernst Curtius zu seinem 70ten Geburtstage am 2ten Sept. 1884 gewidmet*, n° 27). Berlin, 1884.

» *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1884.

TAPPERT (W.) *Musikalische Studien*, Berlin, 1868.

TITON DU TILLET. *Le Parnasse françois*, Paris, 1732.

TOLLIN. *Geschichte der hugenottischen Gemeinde von Celle*, Magdeburg, 1893 (publ. dans les *Geschichtsblätter des Deutschen Hugenotten-Vereins, Zehnt* II, *Heft 7 u. 8*).

UFFENBACH (Z. C. von) *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland.* Ulm, 1753.

VOIGT. *Gespräch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten...* Erfurt, 1742 (Bibl. Conserv. 24098).

WALTHER (J. G). *Musicalisches Lexicon.* Leipzig, 1732. (Bibl. nat. V. 25393).

WANIEK (G). *Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit*, Leipzig, 1897.

WASIELEWSKI (J. v.) *Die Violine und ihre Meister*, 3e éd. Leipzig, 1893.

WINTERFELD (C. v.) *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes.* Leipzig, 1845.

WYSOCKI (L. G.) *Andreas Gryphius et la Tragédie allemande au XVIIe siècle.* Paris, 1893.

ZIEGLER (Chr. M. v.) *Versuch in gebundener Schreib-Art.* Leipzig, 1728. (Bibl. ducale de Weimar, 14, 6: 38e).

» *Vermischte Schriften, in gebundener und ungebundener Rede.* Göttingen, 1739. (Bibl. duc. de Weimar, 14, 6: 38f).

ZÖCKLER *Geschichte der Beziehungen zwischen Theologie und Naturwissenschaft...* Gutersloh, 1877.

B. BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

AHLE (JOH. GEORG) *Veni sancte Spiritus...* etc. déd. à G. A. Streccer et J. Helmbold, Mühlhausen, 16 6. (Bibl. Conserv. non coté, B. C. seule).

» *Anakreontisches Ehr- und Freudenlied*, déd. au bourgmestre Kunraht Meckbach. Mühlhausen, 1682. (Bibl. Conserv. non coté).

AHLE (J. RUD.) *Ausgewählte Gesangswerke*, éd. par J. Wolf. (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1te *Folge*, *Bd* V. Leipzig, 1901).

BACH (HEINRICH) *Ach, dass ich Wassers gnug hätte. Alto è Violino, con 4. complementi ad placitum* (Bibl. de l'Université à Uppsala, *Caps.* 3. 1. Copie en ma possession).

BOCKSHORN (*Capricornus*). *Theatrum musicum*, Würzburg, 1669. (Bibl. nat. Vm1 989).

» *Continuatio Theatri musici*, Würzburg, 1669, (Bibl. nat. Vm1 990).

» *Opus aureum Missarum*, Francfort, 1670. (Bibl. nat. Vm1 892).

BRIEGEL (W. K.) *Musicalischer Lebens-Brunn*, Darmstadt, 1689.

BUXTEHUDE (D.) *Orgelwerke*, éd. Spitta (Leipzig, 1875). Rééd. par M. Seiffert.

» *Abendmusiken und Kirchenkantaten* (D. D. T., 1te *Folge*, *Bd* 14) éd. par M. Seiffert.

CHIAVA DI LUCCA[1]. V. les *Sonate da Organo o Cimbalo, del Sign. Ziani, Pollaroli Bassani...* Amsterdam, sans date (Bibl. nat. Vm7 1859).

COLERUS (M.)[2] Motets (sans titre). (Bibl. nat. Vm1 998).

COUSSER (J. S.) *Composition de Musique suivant la Méthode Françoise.*— Stuttgard, 1682. (Bibl. nat. Vm7 1484).

DANDRIEU (J. F.) *Archives des Maîtres de l'Orgue*, éd. par A. Guilmant.

DANDRIEU (P.) *O Filii, Chansons de Saint-Jacques, Stabat mater et Carillons, le tout revu, augmenté, extrêmement varié, et mis pour l'Orgue et le Clavecin*, sans date (*Bibl. du Conserv.* RÉSERVE).

DIEUPART *Six Suittes de Clavessin... déd. à Madame la* Csse *de Sandwich.* Amsterdam, s. d. (Bibl. de Wolfenbüttel, 421).

» Deux suites de clavecin (la maj. et fa min.), tirées du recueil désigné ci-dessus, sont dans le ms. 8561 de la Bibl. roy. de Berlin.

ERLEBACH (Ph. H.) *Harmonische Freude musikalischer Freunde.* 1ter *Theil, bestehend in fünffzig moralisch- und politischen* ARIEN, *nebst zugehörigen Rittornellen à 2 violini e Basso Continuo*, Nürnberg, 1697. (Bibl. nat. Vm7 37).

» *Musicalia bei dem Actu homagiali Mulhusino, den 28. Oct. 1705.* (*Serenata, Concerto* et *Marche*). (Bibl. de la Hochschule für Musik de Berlin N° 6639/1543. Copie en ma possession).

» Cantate *Ach, dass ich Wassers genug.* (Berlin, Bibl. roy. 5660).

FABRICIUS (W.) *Geistliche* ARIEN, DIALOGEN *und* CONCERTEN (voix et instr.), Leipzig, 1662 (Bibl. nat. Vm7 38).

FISCHER (J.) *Himmlische Seelen-Lust...* Nürnberg, 1686. (Bibl. nat. Vm1 1559).

» *Musicalische Fürsten-Lust...* Lübeck, 1706. (Bibl. nat. Vm7 1497).)

FISCHER (J. K. F.) *Sämtliche Werke für Clavier und Orgel*, éd. par E. v. Werra (Leipzig, 1901).

[1] Ou Schiava.

[2] Ces motets sont à la suite des *Exercitia vocis* d'A. Schop, publ. en 1667 (Vm1 997). Deux mots passés, dans la note de la page 45, ont causé une erreur bibliographique. Il faut lire : motets allemands, *au titre* manuscrit, etc. Je rappelle que le nom de l'auteur est Köhler.

FRANCK (J. W.) *Arien aus dem musicalischen Sing-Spiel AENEAS Ankunfft in Italien, mit beygefügten Ritornellen.* Hamburg, 1680. (Chant, 2 violons et basse continue. Bibl. nat. Réserve, Vm³ 1).

» *Arien aus...* VESPASIAN. Hamburg, 1681. (Vx. et instr. Bibl. nat. Réserve Vm³ 2).

» *Arien aus...* DIOCLETIAN. Hamburg, 1682 (Vx. et instr. Bibl. nat. Réserve Vm³ 3).

» *Arien aus den beyden Operen, von dem erhöhten und bestürzten* CARA MUSTAPHA. Hamburg, 1687 (Vx. et instr. Bibl. nat. Réserve. Vm³ 4).

» Motets, conservés dans le ms. 294 de la bibl. de Wolfenbüttel (Chant et basse continue. Les instr. manquent).

FRESCOBALDI (G.) *Sammlung von Orgelsätzen* éd. par F. X. Haberl. (Leipzig, 1889).

FROBERGER (J. J.) *Clavierwerke* (éd. Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*).

GIGAUT (N.) *Livre d'Orgue*, 1685. (*Arch. des Maîtres de l'Orgue*, éd. par A. Guilmant).

GLETLE (J. M.) *Expeditionis musicae Classis prima*, Augsburg, 1667. (Bibl. nat. Vm¹ 1994).

» *Anima Christi*, élévation à 2 voix (rec. ms. de S. de Brossard Bibl. nat., Vm¹ 1187).

GRIGNY (N. de) *Livre d'Orgue*, 1711. (*Arch. des Maitres de l'Orgue*, éd. par A. Guilmant).

GUTH (J.) *Novitas musicalis, das ist alterhand Canones und Fugen von 2, 3, und 4 Stimmen, sampt dem General-Bass...* Fr. a./M., 1675 (Bibl. nat. Vm⁷ 1471).

HÆNDEL (G. F.) *Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft* (Leipzig, Breitkopf et Härtel).

HAMMERSCHMIDT (A.) *Missae...* Dresden, 1668. (Bibl. nat. Vm¹ 878).

» *Motettae unius et duarum vocum*, Dresden, 1649. (Bibl. nat. Vm¹ 975).

HORN (J. C.) *Geistliche Harmonien über die gewöhnlichen Evangelia...* Dresden, 1680. (Bibl. de Leipzig).

KAISER (J. M.) *Trisagion musicum...* 1683. (Bibl. nat. Vm¹ 903).

» *Missae breves octo, a 4 vocibus et 2 violinis concertantibus, ac totidem vocibus et violis cum fagotto accessoriis ad beneplacitum...* 1686. (Bibl. nat. Vm¹ 904).

» *Psalmi vespertini...* 1690. (Bibl. nat. Vm¹ 1061).

KEISER (R.) *Componimenti musicali* (airs tirés d'*Almira* et d'*Octavia*), Hamburg, 1706 (Bibl. de Wolfenbüttel, 570).

» *Erlesene Sätze aus der Opera* L'INGANNO FEDELE, Hamburg, 1714. (Bibl. de Leipzig).

» *Croesus* (Copie moderne incompl. Bibl. Conserv. 22363).

» *Jodelet*, éd. par F. Zelle. (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1892).

» *Octavia*. Suppléments aux œuvres de Händel (*Händel-Gesellschaft*, 1902) éd. par M. Seiffert.

KRIDEL (J. C). *Neu-eröffnetes Blumen-Gärtlein... oder neu verfertigte sechs Teutsche* CONCERT-ARIEN (cht., 2 violons et orgue). Bautzen, 1706. (Bibl. nat. Vm⁷ 39).

KRIEGER (J. P.) Compositions religieuses éd. par M. Seiffert, (D. D. T. 2te *Folge*, VI, 1er Bd), 1905.

KUHNAU (J.) *Clavierwerke* (D. D. T. 1te *Folge, Bd* 4), éd. Päsler, 1901.
» 8 Cantates religieuses conservées en manuscrit à la Bibl. de Leipzig (ms. 247) et cataloguées de 117 à 125. (le nº 119 est daté de 1717 et 121 de 1718).
LA GUERRE (E. de). *Pièces de Clavecin qui peuvent se jouer sur le Violon.* Paris, 1707. (Bibl. nat. Vm7 1860).
LEGRENZI Psaume *Confitehor.* (Bibl. de Versailles, 1022).
LE ROUX (G.) *Pièces de Clavessin.* Paris, 1705. (Bibl. nat. Vm7 1858).
LOTTI (A.) *32 Arias by Sigr A. Lotti.* (Bibl. Conserv. 24318).
» *L'Ascanio* (Bibl. Cons. 22372).
» *Alessandro Severo*, 1717. (Bibl. Conserv. 22370).
» *Giove in Argo*, repr. à Dresde en 1717. (Bibl. Conserv. 22371).
» *Teofano*, repr. aux noces de Frédéric-Auguste de Saxe et de Marie-Josèphe d'Autriche. (Bibl. Conserv. 22373).
LULLY (L. de) Voyez MARAIS.
MARAIS (M.) *Alcide*, trag. mise en mus. par Mr L. de Lully et Marais. Paris, 1693. (Bibl. nat Vm2 118).
MARCHAND (L.) *Archives des Maîtres de l'Orgue*, éd. par A. Guilmant.
MEDER (J. v.) *Languet cor meum* (Bibl. de Wolfenbüttel, rec. ms. 294, nº XXX).
MEISTER (J. F.) *Il Giardino del Piacere...* (2 violons, violoncelle ou *violone* et *continuo* pour le clavecin), Hamburg. 1695. (Bibl. nat. Vm7 1100).
NIEDT (N). *Musicalische Sonn- und Fest-Tags-Lust...* Sondershausen, 1698.
PACHELBEL (J.) *D. D. T.* (2te *Folge*, VI 1er *Jahrgang*, 1).
PFLEGER (A.) Compositions insérées dans la relation de l'inauguration de l'Académie de Kiel (*Visio jovialis...* etc. 1666. Bibl. du Conserv. 17578).
PURCELL (H.) *Orpheus britannicus, a Collection of all the choicest Songs for one, two and three voices, compos'd by Mr Henry Purcell.* London, 1706. (Bibl. nat. Vm7 3601).
ROSSI (L.) *L'Orfeo*, 1647. (Bibl. Conserv., copie moderne, 25887).
REUSSNER (E.) *Musicalische Gesellschafts-Ergetzung, bestehend in Sonaten, Allemanden*, etc... Breslau, 1673. (Bibl. nat. Vm7 1470).
SCARLATTI (A.) *Le Nozze col' Nemico.* (Bibl. nat. Vm4 17).
» *Laodicea e Berenice* (Bibl. nat. Vm4 16).
» *Il Telemacco*, 1718. (Bibl. du Conserv. 22411).
SCHMELZER (J. H.) *Pièces pour les instruments à cordes.* Recueil manuscrit de la Bibl. nat. Vm7 1099. Ce recueil contient aussi des pièces d'Abel, Achilleo, Barthali, Carissimi, Casati, Cazzati, Eberlin, Fuchs, Heller, Kerl, J. P. Krieger, J. Mayer, Milschwusky, Nicolai, Richard, Rosenmüller, Rosier, Sabathini, Stoss, Toleta, Valentini, Vitali, Wilche, Woita, Zamboni.
SCHOP (A.) *Exercitia Vocis*, Hamburg, 1667 (Bibl. nat. Vm1 997).
SCHÜTZ (H.) *Sämmtliche Werke* (éd. Spitta), Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
SEBASTIANI (J.) *Matthäus-Passion* (*D. D. T.* 1te *Folge, Bd.* 17)
SPEER (D.) *REcens FAbricatus LAbor...* 1685 publ. sous le pseudonyme d'*Asne de Rilpe* (Bibl. nat. Vm7 36).
STRUNCK (N. A.) *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (Bibl. de Wolfenbüttel, rec. ms. 294, nº XXVII).
THEILE (J.) *Pars prima Missarum 4 et 5 Vocum pro pleno Choro, cum et sine Basso continuo.* Frankfurt a/M. et Leipzig, 1673 (Bibl. nat. Vm1 896).
THEILE *Passio Dni nostri Jesu Christi sec. Matthaeum.* Lubeck, 1673. (*D. D. T.* 1to *Folge*, 17, 1904).

TUNDER (F.) *Gesangswerke*, éd. par M. Seiffert (*D. D. T.* 1te *Folge*, 3) 1900.
VIVALDI (A.) *XII Solos for a Violin with a thorough bass for the harpsicord or bass violin..., opera seconda* (Bibl. nat. Vm7 6421).
» *Concerti à cinque Stromenti...* etc. *Opera settima* (Bibl. nat. Vm7, 1702).
WECKMANN (M.) *D. D. T.* 1te *Folge*, 6 (1902).
WILDERER (J. H.) *Modulationi sacre a due, tre, e quattro Voci e Violini*, Amsterdam (s. d.). (Bibl. nat. Vm1 1142.)
ZACHOW (F. W.) Compositions vocales et instr. (*D. D. T.*, 1te *Folge*, 21 u. 22), éd. par M. Seiffert, 1905.
ZEUTSCHNER (T.) *Decas prima*. Breslau, 1652 (Bibl. nat. Réserve Vm1, 91).
» *Musicalische Kirchen- und Hausfreude*. Leipzig, 1661 (Bibl. nat. Réserve Vm1 90).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Pages.

Difficulté de juger de la musique ancienne. — Ignorance des formes musicales du passé et de leur expression. — Préjugés des musiciens modernes. — Double aspect des œuvres de Bach, maître de la technique et orateur puissant. — Nécessité d'approfondir d'abord ses compositions expliquées par des paroles. — Méthode et plan de cet examen. — Bach et ses devanciers. — Bach selon Bach. — Comment arriver à établir son esthétique. 1

CHAPITRE PREMIER

DIRECTION DES MOTIFS

La musique considérée au XVIIe siècle comme un commentaire étroit des paroles. — Conseils pour faciliter l'intelligence du texte chanté. — Certains mots sont particulièrement désignés au musicien. — Images musicales de la montée, de la descente. — Fréquence de ces images chez les prédécesseurs de Bach. — Bach emploie ces images au sens propre et au sens figuré, s'en servant pour exprimer les idées d'élévation ou d'abaissement moral. — Il en généralise la signification. — L'idée de réciprocité. — Les motifs de l'enveloppement, les thèmes contournés. — Le retour et l'obligation 15

CHAPITRE DEUXIÈME

FORMATION DES MOTIFS

Les motifs de caractère tonal et consonnant. — Interprétation des thèmes composés de notes répétées, de fragments de gammes ou d'arpèges. — Signification des intervalles altérés.

Pages.

— Les thèmes de la détresse et de l'horreur. — Les motifs chromatiques. — La suite chromatique descendante dans les œuvres du XVIIe siècle. — Le désespoir et l'accablement. — Les motifs chromatiques ascendants, et l'idée de rédemption, de transfiguration par la douleur. — Le désir et les larmes 41

CHAPITRE TROISIÈME

LA FORMATION RYTHMIQUE DES MOTIFS

Les notes tenues. — Les traits rapides. — Le rythme de l'énergie. — Les motifs alourdis et entravés. — Les motifs allégés. — Souplesse rythmique des thèmes d'accueil. — Les mouvements uniformes. — La marche, la course, la fuite. — Les mouvements interrompus. — Les soupirs. — La déclamation entrecoupée. — L'imitation de la nature dans les motifs de l'angoisse, et dans les motifs du rire 87

CHAPITRE QUATRIÈME

LES MÉLODIES SIMULTANÉES

Les sentiments collectifs. — L'union des âmes. — L'unisson dans les chœurs. — Les symboles du contrepoint. — La rencontre, la succession. — Valeur allégorique des harmonies consonantes. — Signification des accords faux. — Les dissonances expressives avant Bach et chez Bach. — Mélange d'images et d'impressions dans l'harmonisation des chorals à plusieurs voix 121

CHAPITRE CINQUIÈME

LE COMMENTAIRE DE L'ACCOMPAGNEMENT INSTRUMENTAL

La direction des motifs. — Allusions du contrepoint. — Les idées d'union, de suite, d'obligation. — Les instruments amplifient les motifs vocaux. — La joie des motifs clairs. — Les thèmes chromatiques. — Le motif des larmes. — Les rythmes de l'accompagnement. — Le calme. — Le tumulte. — Signification des accompagnements formés de notes répétées. — Images réalistes. — Symboles d'uniformité et d'assoupissement. — Les motifs du sommeil. — La paix de la mort. — Exemples de ces descriptions chez les devanciers de Bach. — Les rythmes disjoints, les rythmes alourdis. — Description du mouvement. — Les accompagnements entrecoupés. — L'harmonie significative dans l'accompagnement 144

CHAPITRE SIXIÈME

L'ORCHESTRATION

Pages.

L'orchestration déterminée par le texte. — Usage, dans l'accompagnement, des instruments désignés dans le chant. — Exemples avant Bach. — Exemples dans les œuvres de Bach. — L'orchestration expressive. — Les violons. — Les violes. — Le violoncelle. — Le *violone*. — Les flûtes à bec. — Les flûtes traversières. — Le hautbois. — Les *oboi d'amore*. — Les *oboi da caccia*. — Les trompettes. — Les cors. — Le cornet. — Les trombones. — Le luth. — Le clavecin. — L'orgue. 194

CHAPITRE SEPTIÈME

LA TRADUCTION DU TEXTE

Le mot-à-mot des maîtres primitifs. — Comment Bach obéit aux suggestions des mots. — Les procédés de son style. — La répétition des mots. — La répétition des motifs. — L'insistance. — La progression. — Les mots importants. — Le rôle expressif des vocalises. — Le mode majeur et le mode mineur. — Les différentes voix. 245

CHAPITRE HUITIÈME

LES PRINCIPALES FORMES DE COMPOSITION DANS LA MUSIQUE VOCALE DE BACH

Le récitatif. — L'*arioso*. — L'air à plusieurs strophes. — L'*aria* avec *da capo*. — Valeur lyrique de cette forme. — Les duos à la manière française. — Les duos italiens. — Les dialogues. — L'individualité des thèmes aux différentes voix. — La fugue, forme lyrique. 280

CHAPITRE NEUVIÈME

LES COMPOSITIONS JOINTES, SUCCESSIVEMENT, A DES TEXTES DE NATURE DIFFÉRENTE

Les adaptations de Bach ne sont point faites sans respect de la signification des paroles. — Les œuvres allemandes se rapportent étroitement aux œuvres latines. — Comment une œuvre profane peut se transformer en œuvre d'église. . . . 328

CHAPITRE DIXIÈME

L'EXPRESSION DANS LA MUSIQUE INSTRUMENTALE DE BACH

Les œuvres de musique instrumentale, employées dans les cantates. — Les préludes aux chorals. — La musique à pro-

Pages.
gramme. — Les pièces dont la signification est déterminée par les motifs ou par les harmonies. 352

CHAPITRE ONZIÈME

BACH ET LA MUSIQUE ANCIENNE — BACH ET LA MUSIQUE ÉTRANGÈRE

Les compositions du seizième siècle. — Les œuvres des maîtres italiens. — La musique française. — Utilité de la connaissance de ces œuvres pour étudier la formation du langage expressif de Bach. 391

CHAPITRE DOUZIÈME

JEAN-SÉBASTIEN BACH, CANTOR ALLEMAND

La religion de Bach. — L'amour. — Le sentiment de la nature. — Le comique. — Bach et le goût de son temps. — Conclusion. 441

ERRATA

P. 61. Citation musicale E, lire les 3 bémols une ligne plus bas.

P. 75. Citation musicale C, placer la dernière barre de mesure avant les croches do dièze et do.

P. 158. Au lieu de *Seh, Herr*, lire *Ach, Herr*.

P. 161. 1re ligne, au lieu de *Herr Gott, dich loben wir*, lire *Herr Gott, dich loben alle wir*.

P. 185. Dernière ligne, au lieu de *Leichgesinnte*, lire *Leichtgesinnte*.

P. 193. Même correction que pour la p. 161.

P. 209. 3e l. des notes, lire *Les Concerts*, au lieu de *Les Concert*.

P. 239. Avant-dernière ligne, lire *Der Herr ist mein getreuer Hirt*.

P. 337. Note 3, au lieu de publiée, lire publié.

P. 343. L. 21, lire *Trutznachtigall*.

P. 423. L. 7, lire Caspar, au lieu de Caspard.

P. 424. Note 2, 3e l., lire *Vereins*, au lieu de *Verein*.

P. 502. Note 1, l. 1, lire Keyssler.

Vu et permis d'imprimer.
Le Vice-Recteur
de l'Académie de Paris.

L. LIARD

Vu, le 10 janvier 1907.
Le Doyen de la Faculté des
Lettres de l'Université de Paris.
A. CROISET.